VOM GEISTE NEUER LITERATURFORSCHUNG

FESTSCHRIFT FÜR OSKAR WALZEL

HERAUSGEGEBEN VON

JULIUS WAHLE UND VICTOR KLEMPERER

MIT EINER ORIGINALLITHOGRAPHIE VON

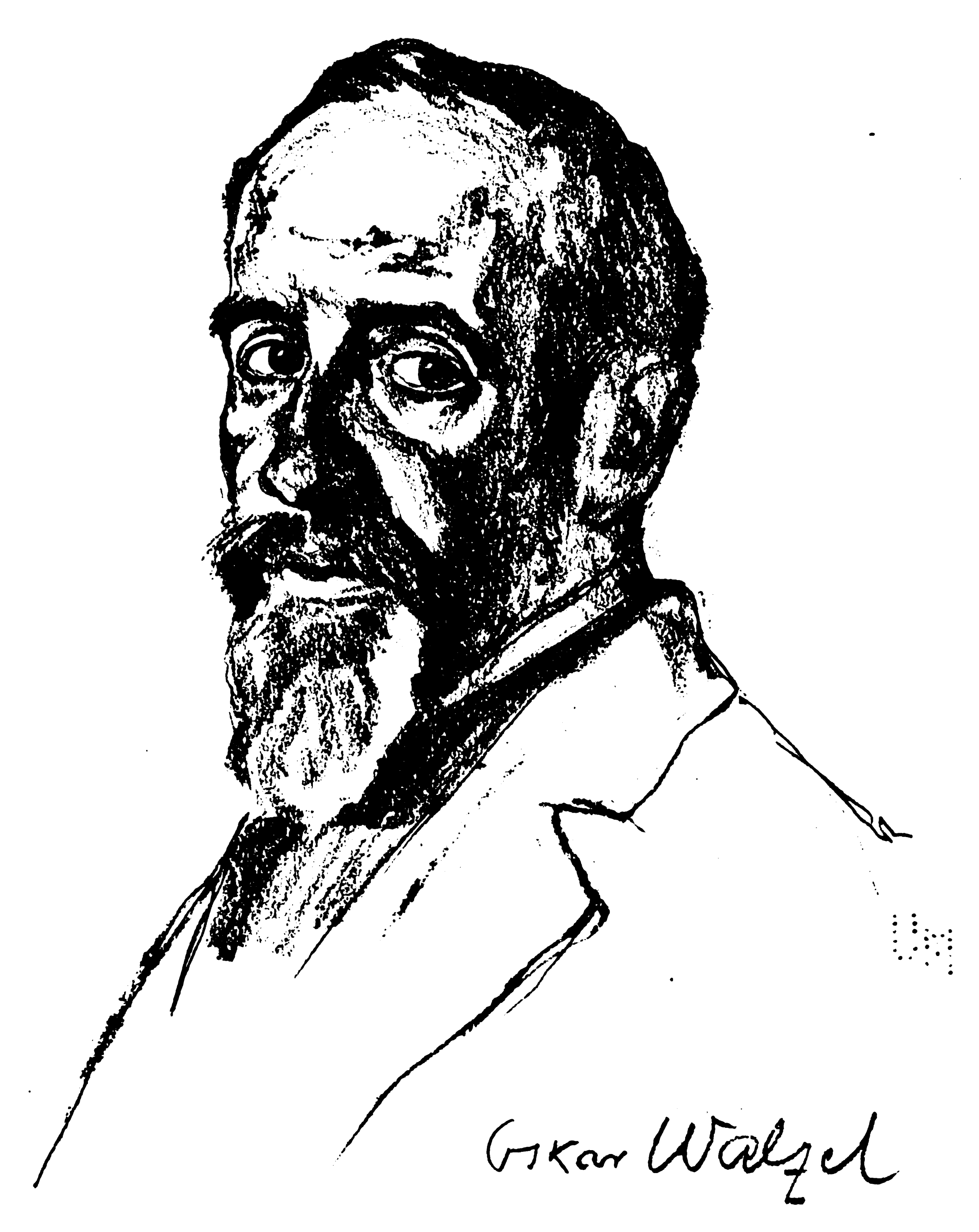
FERDINAND DORSCH



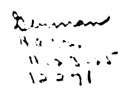
WILDPARK-POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI
ERFURT



F. DORSCH · 1917 DRESDEN



INHALT.

Die umfangreichsten Beiträge mußten wegen Raummangel enggedruckt werden.

VORWORT.

Zu Ehren Oskar Walzels, der in der Literaturforschung neue Wege ging und Brücken schlug von der Germanistik zu anderen Geisteswissenschaften, haben die unterzeichneten Herausgeber die hier folgenden 19 Studien gesammelt, denen bei aller Verschiedenheit der Themen und Methoden ein gleiches Streben zum Geistigen innewohnt.

Es darf nicht unerwähnt und nicht ohne wärmsten Dank bleiben, wie viel diese Festschrift der Hochherzigkeit des Athenaion-Verlages, und wie viel sie der stillen und unermüdlichen Tätigkeit Edith Aulhorns verdankt.

Weimar und Dresden, Herbst 1924.

Julius Wahle. Victor Klemperer.

VOM CHARAKTER DES GERMANEN.

Von

MARIE JOACHIMI-DEGE.

„2000 Jahre unserer Geschichte," sagt G. Freytag, „haben in Tugenden und Schwächen, in Anlage und Charakter der Deutschen weit weniger geändert, als man wohl meint. Es rührt und stimmt heiter, wenn wir in der Urzeit genau denselben Herzschlag erkennen, der noch uns heute die wechselnden Gedanken der Stunde regelt." Freytag hat recht. Je vertrauter wir mit dem Charakter und den Lebensgewohnheiten unserer Vorfahren werden, desto stärker empfinden wir auch, wie sehr wir ihnen heute noch nahe stehen; wie uns alles ursprünglich Germanische heute noch, trotz aller klassischen Bildung und einer aus dem Orient stammenden Religion, viel unmittelbarer vertraut ist als das, was wir von draußen übernommen haben, und sei es noch so lange und schulmäßig uns eingepflanzt. Denken wir z. B. an unsere Volksmärchen, die sicher aus uraltem germanischem Geistes- und Vorstellungsleben stammen, an Dornröschen, Schneewittchen, die Wichtelmännchen oder an das älteste aller deutschen Märchen: an das tote Kind mit dem Tränenkrüglein, dessen Hemdchen nicht trocken wird, weil die Mutter so unablässig weint, — wie ganz anders, wie viel unmittelbarer, wirken sie auf uns, als irgendeine orientalische Sage oder Geschichte, als die Erzählung z. B. von Esau und Jakob oder von Josephs buntem Rock oder als die Märchen aus Tausend und eine Nacht. Es sind zweierlei Weltanschauungen, die aus der Verschiedenheit zweier Völkerrassen geboren sind, die auf der Verschiedenheit der ihnen gegebenen Welttatsachen, ihrer Lebens- und Daseinsbedingungen beruhen, die außerdem ein nach Jahrtausenden zählender Erfahrungs- und Altersunterschied trennt, die sich da gegenüber stehen.

Es ist ja gar kein Zweifel: der Germane ist für unseren Erdkreis das Schicksal geworden. Er hat seine Eigenart, sein Wollen je länger desto mehr zu dem wichtigsten Faktor, zum Gesetz für die ganze Menschheit gemacht. Er hat es getan, indem er sich mit den Waffen in der Hand die Welt eroberte und gleichzeitig sich geistig auf die Schultern der vergangenen und vergehenden Kulturen hob, sich zielbewußt mit Intelligenz und Lernfreudigkeit zum Erben alles dessen machte, was ihm imponierte, gefiel oder von Wert und Bedeutung schien; er nahm an und auf (schrankenlos!) was die anderen Völker an Geist und Gedanken, Kunst und Wissenschaft hervorgebracht hatten, er quälte und mühte sich ab, auch das ihm Fernliegende zu begreifen und im Dienst seiner eigenen Ziele und Ideale zu verwerten.

Und in Jahrhunderte langer Lerntätigkeit ist es ihm schließlich gelungen, auf einen Punkt zu kommen, wo er die Weisheit der Welt in seinen Bibliotheken, in seinen führenden Geistern zusammengefaßt und zur Benutzung bereit hat, wo er über der ganzen fremden Herrlichkeit steht und nun allmählich anfängt, sie gering zu bewerten und sich zu fragen, ob er nicht schließlich besser getan hätte, das ganze klassische Altertum klassisches Altertum sein zu lassen und Germane von Germanens Gnaden allein zu bleiben. — Wir alle kennen ja die Bewegung, die vor dem Kriege schon einsetzte, indem sie gegen unsere antike Bildung in den Gymnasien

Sturm lief. Der antiklassischen Richtung aber ging Nietzsche voran mit der Anti-orientalischen Richtung. Fragen die einen, ob wir im Klassizismus eine Eroberung gemacht haben, so fragte Nietzsche, ob wir durch die Mitleidstheorie des Christentums gewonnen hätten; — kurz: der Germane hat erreicht, was er erreichen wollte: Er ist Herr der Weisheit der Welt; aber wie alles Erreichte, so verliert diese Weisheit ihren Wert für ihn, und er sieht sich um nach neuen Zielen, neuen Werten, neuen Lebensinhalten.

Wenn ich sagte, daß das Germanentum, während es sich lernend und denkend die Weisheit der alten Kulturen aneignete, je länger, desto mehr zum Schicksal des Erdkreises geworden ist, so bin ich doch weit davon entfernt, die gelernte orientalisch-griechisch-römische Weisheit für diese seine Weltherrschaft verantwortlich zu machen. Seine kulturelle Ausbildung war für den Germanen nur Mittel zum Zweck, notwendiges Verständigungsmittel mit den älteren Kulturvölkern, geistiger Besitzhunger. Was ihn zum Führer des großen Teiles der Menschheit gemacht hat, ist nur indirekt das, was er lernte, in Wirklichkeit und de facto das, was er von Hause aus war: Es war seine germanische Ursprünglichkeit, das, was er aus sich selbst, dort an den Küsten der Ostsee, ehe er mit den fremden Mächten in Berührung kam, in einer nach vielen Jahrtausenden zählenden Länge der Zeit geworden ist, es waren die Eigenschaften, die Grundbegriffe, die er selbst als Kulturgabe den anderen brachte, es war sein Charakter, seine spezifische Triebkraft, die bestimmend und Richtung gebend, den anderen Völkern des Erdkreises zum Gesetz, Schicksal und Verhängnis geworden ist und noch wird. Und an diese ursprünglichen Charaktereigenschaften denkt auch Freytag, wenn er sich freut, daß sie nach 2000 Jahren heißen Lernens und reicher Auslandsarbeit immer noch heimisch und bestimmend in der deutschen Nation leben.

Nicht von dem, was die Germanen im Laufe der Jahrhunderte lernten und vollbrachten, sondern von dem, was sie waren, ehe sie bei den anderen in die Schule gingen, will ich hier ein paar Worte schreiben.

Es kann nur wenig sein, und es muß notwendigerweise der Beigabe archäologischer Quellen hier entbehren. Was ich hier gebe, ist nur ein kleines Bruchstück aus einer größeren Arbeit, die die ursprünglich-germanischen Kulturbegriffe aus ihren geophysischen und psychologischen Grundbedingungen aufbaut, sie mit den ursprünglich orientalischen Kulturbegriffen kontrastiert und sich bemüht, zu zeigen, daß die großen klassischen Kulturen Mischungskulturen aus den beiden Faktoren: Orient und Occident, waren, wie auch die gegenwärtigen Kulturen im Austausch und Ausgleich von Süd und Nord, Occident und Orient ihr wesentliches Leben haben.

Worin besteht das Eigentümlich-Germanische? — Was unterschied die Germanen von den anderen Völkern der Erde? Wie kam es, daß gerade sie die geistige und politische Umgestaltung der menschlichen Verhältnisse während der letzten 2000 Jahre je länger, desto mehr leiteten und bestimmten?

Wer sind die Germanen?

Die erste Antwort lautet: Ein Seevolk im Norden. Die zweite lautet: Das Seevolk des Nordens. Denn die Vermutung des Tacitus, daß sie die Ureinwohner des Nordlandes gewesen sind, wird durch die neueste Forschung der Archäologen und Ethnographen durchaus bestätigt: „Die germanische Rasse ist von der Zeit ihrer Bildung in Skandinavien, den dänischen Inseln, Schleswig-Holstein und Nordwestdeutschland nie aus ihren Ursitzen vertrieben worden, sondern hat von dort nur ihren Bevölkerungsüberschuß ausgesandt," der schlichte Satz in

Hoops Reallexikon ist das Resultat eines ungeheuren Aufwandes an Forscherarbeit und wissenschaftlichem Fleiß und wissenschaftlichen Kontroversen. Es ermöglicht es uns heute die Eigenschaften der Germanen nicht nur zu erkennen und zu benennen, sondern sie aus ihren Wurzeln, in ihrer bodenmäßigen Entwicklung zum Volkscharakter zu begreifen. Von hier aus gesehen, gewinnt auch die Frage nach der Urheimat der Indogermanen eine neue Beleuchtung. Ich kann hier nicht auf sie eingehen, möchte aber sagen, daß ich denen beistimme, die diese indogermanische Urheimat hier in Europa im Norden an den Ostseeküsten suchen.

Also: Die Germanen sind das kühne Seevolk des Nordens. Das bedeutet: Frische, Gesundheit, Abhärtung. — Wir können noch heute die belebende Wirkung, die Seebäder, während weniger Wochen genommen, auf unser Befinden an den Küsten für Monate ausüben, merken und daran ermessen, wie ein Volk, das jahraus, jahrein von Geschlecht zu Geschlecht dort saß, seine Körperfrische und Leistungsfähigkeit entwickelte. Ein Volk, das dem nordischen Meere einen Teil seiner Nahrung abgewinnen will, darf nicht schläfrig, verträumt, träge am Ufer sitzen und dem Spiel der Wellen zuschauen. Da heißt es wagen, nachdenken, sich schnell Wind und Wogen anpassen, mutig den Gefahren ins Auge sehen. Das Wasser hat keine Balken, und die Boote, mit denen sich die tapferen Vorfahren hinaus auf die Ostsee und von dieser durch die Schlei in die Nordsee wagten — wir haben eines noch im Kieler Museum —, waren eigentlich nichts weiter als große Kähne, unseren größten Rettungsbooten vergleichbar. Diese Boote sind aber auch erst eine spätere Entwicklung. Ihre ursprünglichsten Fahrzeuge waren Flöße und Einbäume, und aus einer Verschmelzung der Vorzüge beider zimmert sich schließlich der Germane das Boot, auf dem er in der Wikingerzeit zum Schrecken der Meere und der angrenzenden Länder wird. Das Meer macht energisch, mutig, tapfer, aber es macht nicht tollkühn. Im Gegenteil! Nur äußerste Vorsicht und kaltblütige Besonnenheit können den Mann im leichten Boot vor Untergang und Tod bewahren. Und so finden wir im Charakter des Germanen jene „Mischung von Gegensätzen", die oft als das besondere Merkmal germanischer Eigenart angesprochen sind. Er ist mutig, kühn, wagt um jede Kleinigkeit, oft um des bloßen Sportes willen, sein Leben; aber er ist dabei doch mitten in aller Gefahr vorsichtig, klar, außerordentlich besonnen. In den Isländischen Sagas, die ein späteres, aber in den Grundzügen noch sehr aufschlußgebendes Bild jener alten Zeiten geben, stellt der eine und der andere Wikinger gelegentlich feste Theorien auf, wie weit seine Tapferkeit geht: „habe ich ein Boot gegen meines, so nehme ich den Kampf auf alle Fälle an, sind es zwei, so tue ich es, wenn ich den Wind für mich habe, sind es drei, fliehe ich auf alle Fälle, so schnell ich kann." Wir können uns also als spezifisch-germanischen Zug als erstes merken: eine gut ausgeglichene Mischung von Kühnheit und Besonnenheit.

Die Bootsgenossen bleiben den Sommer über zusammen im Boot, laufen die Küsten an zwecks Tauschhandels oder Raubes, kämpfen mit fremden Booten um Beute und wenn es Herbst wird, kehren sie zurück. Einer, gewöhnlich der der Landungsstelle am nächsten sitzende Bauer, ladet die anderen zu sich auf Winterbesuch. Manche folgen der Einladung. Meistens die Unverheirateten! Die meisten gehen zu eigenen Wohnstätten.

Es ist ja sehr begreiflich, daß das enge Zusammenleben im Boot, im Kampf mit allen feindlichen Mächten, wo jeder den anderen braucht und keiner Spielverderber sein darf, ohne das Leben aller zu gefährden, den inneren Zusammenhang, „die Genossenschaft" ungemein stärken mußte. Der starke Zug des Germanen zur Genossenschaftsbildung (wir verspotten ihn heute als Vereinsmeierei, fürchten ihn als „Trust" und sehen seine außerordentlichen Konsequenzen in der Sozialdemokratie), er wurzelt in den Grundbedingungen des germa-

nischen Seedaseins, er ist nichts Angelerntes, sondern etwas aus ihm und aus seinen Lebensbedingungen Erwachsenes. Deshalb sitzt dieser Zug auch so fest, deshalb war er so entwicklungsfähig. Unsere Veranlagung zur menschlichen Organisation, die uns im Kampf ums Dasein große Dienste geleistet hat, hat sich aus der Seefahrtsgenossenschaft herausgebildet und trägt deren Merkmale. Wichtig für sie ist, daß sie erst in zweiter Linie zum Spiel und Genießen zusammenkommt, in erster Linie aber zur gemeinsamern Lebensarbeit, und daß sie dabei den gemeinsamen Feind (das wilde Meer oder die feindlichen Boote) vor Augen hat. In einer solchen engen Bootsgenossenschaft, in der jeder Einzelne stets bereit sein muß, den anderen mit seinem Körper zu decken und mit Hintenansetzung des eigenen Lebens herauszuhauen, da wird auch jeder Einzelne unbedingt als Einzelner gelten. Der Wert des Einzelnen, ob größer oder geringer, ist eben von höchster Bedeutung für eine Genossenschaft, die sich auf Monate gemeinsam in ein enges Schiff setzt und nur auf die Kraft des Armes, den Mut und die Zuverlässigkeit und Tüchtigkeit jedes Einzelnen angewiesen ist. Da heißt es nicht: Es ist nur ein Einzelner! Was bedeutet ein Einzelner?! Da heißt es vielmehr: der Einzelne ist alles. Jeder Einzelne muß nach seinen Fähigkeiten erkannt, gewertet und an der rechten Stelle gebraucht werden.

Dementsprechend bildet sich die hohe Wertung der Einzelpersönlichkeit und der scharfe Blick für den Wert und die Charaktereigenschaften des Mannes bei den Germanen aus. Diese alten Seefahrer hatten in hohem Maße das, was wir Menschenkenntnis oder psychologischen Blick nennen.

Dieser hohen Wertung des Einzelnen nach seiner Tüchtigkeit und nach seiner Eigenart entspricht das so stark entwickelte Selbstgefühl des Einzelnen, seine Selbstherrlichkeit. Es entwickelt sich der sogenannte und vielberufene individualistische Zug des Germanen, der, stolz auf seine Eigenart, jede Einwirkung von außen, jeden Eingriff in seine individuelle Eigenart als Unverschämtheit empfindet. Es entwickelt sich die selbstbewußte Herrennatur, die jede Beschränkung von außen abwehrt, auf freier Betätigung und freier Entfaltung seines Charakters und seiner Person besteht. Lebt auch in uns heute noch dieser Zug als bewußte Forderung der Freiheit, die uns leider heute die Außenwelt nicht mehr erfüllt, so lebt sie in dem alten Germanen als Leidenschaft, Ich-Leidenschaft, die ihn besinnungslos sofort zum Schwerte greifen läßt und ihn den Feind, aber auch den Freund, ja das eigene Kind niederstoßen läßt, wenn er sich in seinem — ach so reizbaren! — Selbstgefühl verletzt glaubt. — Wir haben also wieder eine bedeutsame Verschmelzung von Gegensätzen im Charakter des Germanen: Die freudige Unterwerfung unter die genossenschaftliche Organisation und gleichzeitig, ja innerhalb dieser, ein bis zur jähzornigen Leidenschaft gesteigertes, persönliches Freiheitsbedürfnis, den schrankenlosen Individualismus des Einzelnen, aber auch die volle selbstverständliche Anerkennung der Rechte aller anderen auf gleiche Selbstherrlichkeit und Freiheit der Individualität. Selbst dem Hörigen gegenüber ist der Germane nur der befehlende Hausvater, nie der knechtende Machthaber. Und diese gegensätzliche Verbindung drückt sich in seiner ganzen Lebensweise aus. Es wohnt am liebsten jeder für sich auf dem Einzelhof, möglichst weit ab vom Nachbar. Als sie in Island neue Wohnung nehmen, können wir beobachten, wie sie nach Möglichkeit sich mit natürlichen Grenzen gegeneinander abschließen; einen unpassierbaren Bach, eine wilde Schlucht und dergl. zwischen sich legen. Aber bei diesem Bestreben möglichst für sich zu wohnen, lädt man sich auf Monate hinaus in Scharen gegenseitig zu Gaste, kennt man keine größere Strafe, als aus der Gemeinde verbannt zu werden, berät man alles gemeinsam, ordnet man sich den Beschlüssen und Rechtsprüchen des Thingtages unter.

Das Leben auf dem Meere, im Kampfe mit den Elementen und Todfeinden, läßt natürlich keinen Zweifel an dem wahren Wert des Mannes aufkommen. Der Germane braucht tüchtige Genossen, er braucht vor allen Dingen kluge, umsichtige Führer: und so entwickelt sich in diesen leidenschaftlich selbstbewußten Kraftnaturen jener liebenswürdige Zug, der ihrer Selbstliebe und Selbstherrlichkeit anscheinend widerspricht, sie jedenfalls ungemein hebt und verklärt, das ist die große Freude an fremder Tüchtigkeit, die Heldenverehrung. Diese spezifisch germanische Heldenverehrung ist etwas ganz anderes, als die orientalische Unterwerfung unter den Mächtigen. Sie ist reine Begeisterung für die Vollnatur des Mannes. Sie ist leidenschaftliche Liebe für menschlich-männliche Größe und Tapferkeit, für den geborenen Führer; für die persönliche Verkörperung aller der Eigenschaften, die der Germane brauchte, um sich durchzusetzen, wie er sich durchgesetzt hat. In dieser Heldenverehrung spricht der Germane sein Ideal von sich selbst aus: „Ingimund war kühn im Angriff und ein starker Kämpe, sicher in der Führung der Waffen, und tapfer, treu und wohlwollend, anhänglich an die Freunde, und so, wie er, mußte ein rechter Häuptling sein in der Vorzeit" heißt es in einer Saga.

Was die Liebesgeschichte im heutigen Leben, das war der Heldengesang in dem des alten Germanen. Es ist kein Zufall, daß Carlyle, Schottlands germanischster Schriftsteller dem Thema Helden- und Heldenverehrung sein Hauptwerk gewidmet hat.

Das eigentliche Heldentum, von dem man singt und sagt, aber ist der Beruf des See- und Küstenräubers. Später hieß es „wikingern" und man verstand darunter mit derselben Selbstverständlichkeit den Kampf mit fremden Schiffen um Beute, mit dem fremden Lande um Wohnsitze und Herrschaft, wie mit Wind und Wellen um glückliche Heimkehr. Die stete Bereitschaft, um ein gutes Schiff oder auch nur um schöne Waffen und gute Felle sein Leben auf der Spitze des Schwertes dem Feinde darzubieten und mit leuchtender Freude die fremden Mannen dem Tode zu überliefern, das ist germanische Mannesehre; ja, das ist germanisches Stammesideal, dem auch die Frau durchaus huldigt. Die junge Jarlstochter ist empört, als man ihr einen so jungen Menschen, „der sicher noch keinen Mann erschlagen hat", zu Tisch gibt und beruhigt sich erst, als Egil ihr versichert, daß man: „mutiger Bürger blut'ge Leichen reichlich bahrte", wo er dreinschlug.

Es liegt eine ungeheure Steigerung des Männlichen in diesem nordischen Kampfesdasein. Aber diese starke Vermännlichung, die so spezifisch germanisch ist, ist wiederum durch ihr Gegenteil ergänzt und beschränkt: durch die vielleicht noch spezifischer germanische Verselbständigung des Weiblichen. Der Germane als Krieger und Seeräuber hatte im Kampfe mit Menschen und Tieren und den Elementen seine höchsten Lebensaufgaben. Die Frau aber war ihm die unentbehrliche Stellvertreterin daheim. „Frau" heißt ursprünglich die „Frohe". Sie war ihm die Freude, die Gefährtin, die als Zuschauerin und Vertrauensperson dem Kampfe ums Dasein eine besondere Poesie verlieh und in ihn die notwendigen Pausen der Erholung und Entspannung hineintrug. Der Germane war ja ganz anders als die Männer der südlichen Länder auf die Mitarbeit der Frau angewiesen. Ging er im Sommer auf das Meer oder im Winter auf die Jagd und Feste, ritt er zur Volksversammlung, so blieb der ganze Hof mit allem, was ihm teuer war, mit Kindern, Knechten, Mägden, Gefolgsleuten und oft auch den Wintergästen der Frau überlassen. Sie allein hatte dafür und für alle zu sorgen und die Interessen des Mannes wahrzunehmen. Dem männlichen Tüchtigkeitsideal des klugen Führers entspricht so das Tüchtigkeitsideal der kräftigen und klugen Frau, die ihn vertritt.

Der Norden mit seinen Forderungen an den Menschen läßt keine Kraft in seinem Volke schlummern. Es braucht die weiblichen Kräfte und Talente so notwendig zu seinem Fort-

bestand wie die männlichen, und deshalb entwickeln und steigern sich diese unter denselben rauhen Lebensbedingungen genau so wie die männlichen. Nur in einem Volke, das außerordentlich tüchtige Frauen brauchte und hatte, konnte eine Mythologie entstehen, wie die germanische, konnte die Frau — entgegen den gültigen Gesetzen und Anschauungen der ganzen übrigen Welt — diese hohe bedeutende, vollwertige Stellung neben dem Manne bekommen. Denken wir daran, welche Rolle im geistigen Leben des Germanen die Walküre spielt! Was für Männer mußten es sein, deren Ideal eine Schlachtenjungfrau war, die mit blutbespritzter Brünne und schneeigem Arm den Helden herzt! — oder eine Frau, die sich in heißer Leidenschaft dem toten König im Totenhügel zugesellt, — oder wie „Herwörd" allein des Nachts durch alle Grausen der Gespensterwelt zu den Toten geht, um das Schwert ihres begrabenen Vaters aus seinem Grabhügel zu holen — und, damit bewaffnet, als Führerin ihre Mannen zum Siege zu führen! Was für Frauen aber mußten es sein, die solche Möglichkeiten in der Phantasie des Mannes entstehen ließen! Daß die Germanen Priesterinnen hatten und Frauen gottesdienstliche wie wirtschaftliche Handlungen zum Teil selbständig überließen, sie oft mit in den Krieg und gelegentlich auf Wikingerfahrten mitnahmen, das spricht für eine Frau, die sich nicht nur an Wuchs, wie Tacitus erzählt, sondern auch an Tatkraft, Tapferkeit, Selbstbeherrschung, Zielbewußtsein mit dem Manne messen konnte. — Wir sehen den Frauentypus, der sich ohne Zwang neben dem Mann unter den gleichen Lebensbedingungen in voller Freiheit der Entwicklung ihrer körperlichen und geistigen Fähigkeiten herausgebildet hat. Kraft, Körperschönheit und Klugheit, die drei Postulate des germanischen Menschenideals gelten für beide Geschlechter. Die spezifisch weiblichen Eigenschaften aber treten trotz der gemeinsamen Erziehung und der ganz gleichen Erziehungsideale klar zu Tage und ergänzen sich mit denen des Mannes zwanglos zur notwendigen Arbeitsteilung und Arbeitsgemeinschaft: und zwar so, daß dem Manne die äußere Führung, der Frau die Führung und Repräsentation des Hauses zufällt. Keineswegs aber bleibt sie aufs Haus beschränkt, wie im Orient. Sie hat vollständige Bewegungsfreiheit. Wir sehen sie in Island auf weiten Überlandritten, von denen ihr Mann keine Ahnung hat. Und bei den Völkerwanderungen folgte sie ihm ja bekanntlich mit dem Haus und den Kindern auf dem Wagen überall hin und teilte Hunger, Not und Tod mit ihm. Kämpfen tut sie nur im äußersten Notfalle, dann mit dem gräßlichen Mut der Verzweiflung. Immer aber hat sie die Pflege der Verwundeten, nach denen suchend sie ohne weiteres das Schlachtfeld betritt.

Was aber die Entwicklung der Frau zur ebenbürtigen Genossin des Mannes bedeutet hat für die Fortdauer und den Sieg des Germanentums, das wird uns klar, wenn wir die Germanin mit der Gallierin vergleichen. Nur ein Beispiel hier: Es ist vor Gergovia. — Als die gallischen Frauen merken, daß die Stadt bald übergeben werden wird, da kommt es zu folgenden Szenen: „Die Frauen warfen, mit bloßer Brust über die Stadtmauer liegend, Kleider und Silber den Soldaten zu und baten mit ausgebreiteten Armen die Römer um Gnade. Einige ließen sich an den Händen die Mauer hinunter und warfen sich den Soldaten in die Arme" (Caesar: De bello Gallico).

Und dann lese man im Tacitus, wie die Germaninnen, als sie in die Hände der Sieger fielen, baten „man möge sie töten oder zu Tempeldienerinnen machen. Als die Römer dies verweigern, findet man sie sämtlich am folgenden Morgen an ihren Wagen mit ihren Kindern erhängt." — —

Wir begreifen, warum die Gallier allmählich zurückgingen, und die Germanen sich immer stärker durchsetzten. In jüngster Zeit haben die Ausgrabungen uns den Beweis ge-

bracht, daß die Germanen nicht nur Priesterinnen hatten, und nicht nur Walküren erträumten, sondern daß sie auch einen ausgesprochenen Mutterkult hatten. Es wäre auch sonderbar gewesen, wenn die Verehrung des Weiblichen nicht in der Verehrung des mütterlichen Prinzips gegipfelt haben sollte. Die Matronensteine, die man überall findet, wohin Germanen gewandert sind, sind die greifbaren Spuren dieses Kultus. Es sind Votivtafeln, die man den Stammesmüttern darbrachte. Wie ein sehnendes Heimweh berührt es, wenn in Rom die germanischen Gardereiter solche Votivtafeln errichteten „für die Mütter des Vaterlandes", oder die Krieger in England für „die Mütter jenseits des Meeres". „Man verehrte nicht die Mütter schlechthin, sondern seine Mütter," sagt Dragendorf. Dieser Kult muß tief in das Wesen und Leben der Germanen gedrungen sein. Er lebt heute noch in dem christlichen aber ganz unbiblischen und ganz unorientalischen Marienkult der Katholischen Kirche weiter. Es ist die germanische Mutter mit dem Kinde, der die Verehrung der katholischen Kirche gilt. „In germanischen Landen ist aus der starren, asketischen, astralen orientalischen Jungfrau am Tierkreis, dem himmlischen Weib, dem großen Zeichen am Himmel, wie es auch noch als Symbol der Kirche in der Johannesapokalypse (Kap. 12) lebt, ‚unsere liebe Frau', ‚die gebenedeite Jungfrau', ‚die gütige Himmelskönigin', die innig fürbittende, die neben der geringsten Erdenmutter saß und mit ihr Weibes- und Mutternot teilte, geworden"[1]). Zuerst aber war sie bei den Germanen Schutzherrin, Mitstreiterin, und wie Franz Strunz es ausdrückt, „die Kulturträgerin, die die Menschen im Kampf gegen Wildnis und Elend unterstützt und dann an dem großen Werk der sittlichen Eroberung des Landes mitarbeitet." Niemals aber hätte dieser Madonnenkult so tief sich der Volksfrömmigkeit und der germanischen Dichtung vermählen können, wenn seine Wurzeln nicht tief im Grunde des Volksdaseins gehaftet hätten. Die Verschmelzung des Jungfräulichen und Mütterlichen zur Madonna war eine dem germanischen Gefühl durchaus entsprechende Idealgestaltung. Denn es ist nicht nur die Frau als Mutter, Gattin, Priesterin, sondern ist es in besonders anziehender Weise auch das junge Mädchen, das bei den Germanen als Mensch für sich und nicht nur in Hinblick auf ihr Geschlecht besonders gewertet wird.

STIL UND WELTANSCHAUUNG DER ALTGERMANISCHEN POESIE.

Von

SAMUEL SINGER.

Lieber freund!

Als im jahre 1917 Deine schöne abhandlung über die wechselseitige erhellung der künste erschien, fand sie mich mit den gleichen problemen innerlich auf das lebhafteste beschäftigt, und jede von ihr ausgehende anregung (wie schon frühere durch Panzer und v. d. Leyen) fiel darum auf wohl vorbereiteten boden. Alte, mich zu diesen fragen ziehende neigungen waren durch das zusammenleben mit Wilhelm Worringer, den Du jetzt die freude hast neben Dir an der gleichen hoschschule wirken zu sehen, in gewisser richtung verstärkt worden. Als

[1]) Strunz, Lit. Echo, Febr. 1919.

1915 Wölfflins kunstgeschichtliche grundbegriffe erschienen, habe ich mich begreiflicherweise ebensowie Du sofort mit voller begeisterung darauf gestürzt. Obwol Wölfflin sich in weiser bescheidung auf das begriffspar Renaissance und Barock beschränkt hatte, mußte die grundsätzlichkeit seiner entgegensetzung nicht nur Dich zur übertragung auf andere gebiete verlocken. So hat sie 1922 Strich auf klassik und romantik übertragen und Scheltema hat sie erst kürzlich in seinem grundlegenden buche über altnordische kunst, Berlin 1923, für die altgermanische ornamentik nutzbar zu machen versucht; vgl. jetzt noch M. Hauttmann 'Der wandel der bildvorstellungen in der deutschen dichtung und kunst des romanischen zeitalters' und P. Frankl 'Der beginn der Gotik und das allgemeine problem des Stilbeginns' in der Festschrift H. Wölfflin, München 1924. Mit dem von Scheltema zusammengetragenen material gewinnt der parallelismus, den Du mit Worringer zwischen altgermanischer bildender kunst und poesie findest, ein neues gesicht.

Merkwürdig, daß Worringer sowol wie Du, wenn Ihr von dem stil der germanischen dichtkunst sprecht, immer nur von Scherer ausgeht und die weit tiefgründigere betrachtung, die unser gemeinsamer lehrer Heinzel in seiner schrift über den stil der altgermanischen poesie, Straßburg 1875, der sache hat angedeihen lassen, nicht berücksichtigt. Heinzel versucht daselbst, wie es seinerzeit die vergleichende mythenforschung getan hatte, nach dem vorbilde der vergleichenden sprachforschung eine vergleichende stilgeschichte zu begründen. Mag ein solcher versuch auch scheitern, so ist er doch der höchsten beachtung wert. Aus der gemeinsamkeit gewisser stileigentümlichkeiten der dichtungen der einzelnen germanischen völker wird der stil der urgermanischen poesie erschlossen und weitergehend aus der gemeinsamkeit dieses stils mit dem der altindischen Veden der der urindogermanischen dichtung. Dabei ist sich Heinzel besser als Scherer der sonderstellung wohl bewußt, welche innerhalb dieses rahmens die angelsächsische poesie einnimmt, zieht auch die außer der urverwandtschaft noch bestehenden anderen möglichkeiten der entlehnung und der konvergenz, der sogenannten zufälligen übereinstimmung, in betracht, lehnt sie aber, aus allerdings nicht ganz einleuchtenden gründen, ab.

Was Heinzel damals noch nicht wissen konnte, da kaum noch übersetzungen vorlagen, war, daß die keltische, speziell die altirische dichtung mit den von ihm beobachteten stileigentümlichkeiten am nächsten übereinstimmt. Es handelt sich um die typen: 1. Vater und sohn richteten ihre rüstung, gürteten sich ihre schwerter um, die helden über die panzerringe. 2. Sie trugen ihn da zu der wogen flut, die eigenen gefährten. 3. Nun soll mich mein eigen kind mit dem schwerte hauen, mit den waffen niederstrecken. Dazu vergleiche man aus dem Altirischen:

1. K. Meyer, Über die älteste irische dichtung. Abhandlungen der k. preuß. akademie, Berlin 1913, s. 18: Ein herrlicher held war Ailill bei kämpfen gegen die grenzen von Crothemun, der schönbrauige erschütterte die schlachtreihen der gefilde von Ethemun. s. 19: Bresal Belach war siegreich in schlachten, ein sieghafter kämpe wie ein grimmer bär, er schmetterte die angriffe von Conns geschlecht nieder, ein triumphierender held, ein harter kämpe. s. 43: Wie die woge ans land schlägt, meeresdonner von der höhe der see beim lauten anprall. K. Meyer, Selections from ancient Irish poetry p. 6: There comes happiness with health to the land against which laughter peals: into the land of Peace at every season comes everlasting joy.

2. K. Meyer, Über die älteste altirische dichtung, Berlin 1913, s. 43: Er machte welten erbeben, der zerstörer, durch seine heerscharen, Art. s. 44: Dreihundert schlachtfelder pflügte er abends im heißen streit. Fergus Fortamail ließ seine kampfeslust auf stirnen spielen. ib. Berlin 1914, s. 7: Von der höhe Alenns erschlug er die starken der erde, ein starker, volkreicher häuptling Mess-Delman der Domnone. s. 8: Er zermalmte sie, er verbrannte sie, der grimme, fürstliche kämpe, Labraid, Irlands held. s. 17: Sie lassen tote zurück, die nachkommen Conns sind mit neun tausenden erschlagen.

3. K. Meyer, Selections of ancient Irish poetry, p. 13: Smiths never made any work comparable with it; earth never hid a jewel so marvellous. If thou be cunning as to its price, I know thy children will never be in want; if thou heard it, none of thy offspring will ever be destitute. Thurneysen, Sagen aus dem alten Irland, s. 34: Altadlig war der leib der mich empfieng von ebenbürtigem geschlecht; von könig und königin stamm ich ab. s. 36: Schön schminkt sich sein leib in blut, wundenreich seine schöne haut, narbig seine seite. s. 47: Wahres zeugniß pflegt er, auf lügen trifft man ihn nicht. s. 95: Sanfter wohlklang erschallt stets den kindern der königsburg, vor dem hofe steht ein baum, wohlklang tönt aus seinen ästen. s. 101: Mag ein andrer ruhm erjagen, lieber weilt' ich ruhig hier; lieber wär mirs hier zu rasten ohne streit an deiner seite. Windisch, Die altirische heldensage Tàin-bò-Cùalnge, Leipzig 1905, s. 70: Ein reifen hier, was bedeutet er für uns? Der reifen, worauf bezieht sich sein geheimniß? Und wie viele waren es, die ihn bis dahin warfen? War es einer oder waren es mehrere?

Die stilistische form, durch wiederholung zu wirken, die wohl der poetik der naturvölker i. a. angehört und sich von ihnen her in den verschiedensten abwandlungen bis in unsere zeit bei den verschiedensten völkern erhalten hat, ist seither von Behaghel, Zur technik der mhd. dichtung, Beiträge zur gesch. d. deutschen sprache und lit. XXX, 431ff. untersucht worden. Er hat bereits auf den parallelismus membrorum der hebräischen psalmen hingewiesen, und wenn wir in den Veden ähnliches finden, werden wir uns nicht wundern und keine schlüsse auf urverwandtschaft daraus ziehen. Wenn die erscheinung in der klassischen literatur der Griechen und Römer weniger hervortritt, so ist es, weil ihr geläuterter kunstgeschmack die allzu häufige verwendung des primitiven mittels der wiederholung verschmähte. Auf das altirische ist Behaghel nicht eingegangen. Die parallele der musik hat Heinzel in einem brief an Scherer vom 9./2. 1863 beigezogen:

So wie ein einfaches musikthema der wiederholung bedarf, um als melodie empfunden zu werden, so scheint hier die paraphrasierung und verändernde wiederholung der satzteile notwendig erachtet worden zu sein, um den poetischen satz über die gewöhnliche rede hinwegzuheben.

Weiter aber führt eine andere beobachtung, die Heinzel in seinem Stil der altgermanischen poesie macht:

S. 12: Es zeugt von einer ähnlichen geistesverfassung, wenn auch untergeordnete attributive ausdrücke von dem nomen, zu welchem sie gehören, durch andere satzglieder geschieden werden . . .: er ließ daheim die unglückliche sitzen, die frau, im hause. s. 13: Nicht anders ist es, wenn ganze nebensätze zwischen zusammengehörige satzteile treten, besonders das verbum wird so von seinen näheren bestimmungen getrennt . . .: Vor langer zeit ist er nach osten gegangen, er floh Odoakers haß, dahin mit Theodorich. s. 14: Diese abweichungen von der uns natürlich scheinenden ordnung der gedanken und worte berühren sich nur zum teil mit der freien wortfolge der griechischen und lateinischen dichtersprache. Sie scheinen einem geistigen zustande zu entsprechen, in dem zwei vorstellungen beinahe gleichzeitig vorhanden sind und sich gegenseitig durchdringen und verschlingen, es ist kein rechtes nacheinander.

Dieses durcheinander der worte und sätze ist wohl primitive form: 'der erste anfang ist das durcheinander' sagt mit recht v. d. Leyen in der Festschrift H. Wölfflin S. 44. Sie kehrt aber im laufe der entwicklung immer wieder und erreicht dann in der kunst der skalden einen nicht mehr zu übertreffenden höhepunkt, indem die damit entstehende dunkelheit nicht mehr unwillkürlich sich einstellt, sondern direkt gewollt und gesucht wird, so daß vereinigt mit der pflege der kenningar, auf die ich noch zu sprechen komme, eine dichtung entsteht, die nur geistreichen und in der erratung dieser rätsel geübten, ausgewählten kreisen zugänglich ist. In anderer weise wird die form in den anderen germanischen literaturen weitergebildet. Heinzel hat hier und in späteren schriften auf diese form der variation, die durchschlingung der gedanken in der form ABA, so eindringlich hingewiesen, Behaghel hat in dem angeführten aufsatze so scharfsichtig diese und noch kompliziertere formen dargestellt und eingeteilt, daß ich nur aus der bisher vernachlässigten altirischen poesie einige beispiele anführen will:

Windisch, Tàin-bò-Cùalnge, s. 90: Wenn Ath Grenna bis jetzt ihr name war, ihr andenken wird bei jedem bleiben, so wird Ath Gabla ihr name für immer werden. Thurneysen, sagen aus dem alten Irland. s. 12: In deines leibes höhle schrie auf ein weib, blondharig, blondgelockt . . . Der farbe des schnees stellen wir gleich der zahnreihe pracht, der tadellosen. Rot wie saffian leuchten die lippen. Ein weib, das streit und mord erregt unter Ulsters wagenkämpfern. Laut schrie in seinem hallenden leibe ein weib, weiß, schlank, mit langem haar, um das helden streiten werden, um das hochkönige werben werden. . . . Saffianrote lippen umschließen wie perlen glänzende zähne. s. 13: Langhin wirkt das unheil fort, glänzend weib, das du verschuldet. Hör's, zu deiner zeit ziehen aus die drei hohen söhne Usnechs. In Emin zu seiner zeit wird die böse tat geschehen. Lang wird der verlust noch schmerzen, königssöhne werden fallen. s. 18: Hell klingt eurem ohr die weise eurer pfeifer und hornisten: heut bekenn ichs frei heraus, hellere weise hört' ich einst. Wol liebt Conchobar der könig seine pfeifer und hornisten: heller klangen mir die weisen, die mir Usnechs söhne sangen. s. 40: Siegesschärfe, die uns zerschneiden wird, — Laegire, die rothand, die mäusehaut — wie der rundschnitt mit rascher klinge den lauch an der erde rinde. s. 97: Seine rosse vor dem wagen, laß mich schnell sie überschauen, ihresgleichen fand ich nie. K. Meyer, Selections, p. 7: What is a clear sea for the prowed skiff in which Bran is, that to me in my chariot of two wheels is a delightfull plain with a wealth of flowers. Bran sees a mass of waves across a clear sea: I see myself in the Plain of Sports redheaded flowers that have no fault. p. 9: It was destined for me: unhappy journey! at Feie my grave has been marked out. It was ordained for me: O sorrowfull fight! to fall by warriors of another land. p. 13: Horrible are the huge entrails which the Morrigan washes. She came to us from the edge of a spear, 'tis she that egged us on. Many are the spoils she washes, terrible the hatefull laugh she laughs. Pokorny, die älteste lyrik der grünen insel. s. 19: Ich weiß eine insel in weiter ferne . . . Vier pfeiler tragen sie leuchtend empor. Herrlich fürwahr ist sie anzuschauen, die meeresfläche, der tummelplatz der seligen . . . Von füßen aus weißer bronze wird sie getragen, durch die weltenalter leuchtet ihre schöne.

Nicht ganz mit recht hat nun Scherer, Über den ursprung der deutschen nationalität, Vorträge und aufsätze s. 14 zur charakterisierung des germanischen stils die totenklage aus dem Beowulf verwendet. Denn die altenglische dichtung zeigt uns eine bereits weiter vorgeschrittene, bestimmte entwicklungsstufe, die gerade in der totenklage wahrscheinlich unter keltischem einflusse steht. Ja der ganze Beowulf wird wohl unter keltischem einflusse entstanden sein, wenn v. Sydow mit seiner herleitung der Grendelepisode aus einem keltischen märchen recht behält. Von diesen einschränkungen abgesehen können wir uns wohl Scherers feststellungen zu eigen machen:

Mit verschiedenen worten ist immer nur dasselbe gesagt. Des dichters gedanke scheint festgewurzelt auf dem einen punkt, wie ein redner, der nicht weiter weiß, vorläufig das schon gesagte wiederholt. Jener dichter aber will gar nicht weiter. s. 15: Der Germane hat nur interesse an dem factum. Die tatsache als solche genügt ihm zu seiner poetischen erbauung, sie genügt ihm zur entzündung der phantasie, er hat ein starkes interesse daran, aber es ist ihm nur um die wahrheit zu tun. Er will sie dem zuhörer eindringlich sagen, aber nicht anschaulich, darum schlägt er immer auf denselben fleck. Darum empfängt man den eindruck, als ob man unaufhörlich gestoßen würde. Und der eindruck ist stark, aber er ist ohne form und farbe, ohne den reiz der verlaufenden, sich abspielenden melodie. Wir hören die gewaltsame, die stockende und stotternde rede der leidenschaft.

Es ist manches schief ausgedrückt in dieser darstellung, aber wer den bisherigen auseinandersetzungen gefolgt ist, wird leicht das richtige daran herausfinden. Richtig vor allem ist das 'eindringliche' nicht 'anschauliche' hervorgehoben, das musikalische nicht bildhafte, das malerische nicht plastische, das lyrische nicht epische, die offene nicht geschlossene form; denn es ist eigentlich kein grund vorhanden, gerade an diesem punkte abzubrechen: da nur rhythmus und keine symmetrie verlangt wird, könnte es noch lange in der gleichen weise weitergehen, und nur die ermüdung oder sättigung des gefühls bedingt den ruhepunkt. Dasselbe aber gilt von der alten keltischen literatur so gut wie von der germanischen, und M. Arnold, The study of celtic literature, London 1910, s. 121, hat den durchaus lyrischen, nicht mimetischen charakter dieses stils fein herausempfunden:

Die keltische dichtung scheint für ihre unfähigkeit, die welt zu bewältigen und eine entsprechende darstellung derselben zu geben, dadurch ersatz zu leisten, daß sie all ihre kraft in den 'Stil' legt, indem sie die sprache, kost' es was es wolle, ihrem willen gefügig macht, und die ideen, die sie hat, mit unübertrefflicher intensität, erhabenheit und treffsicherheit ausdrückt. Sie hat durch und durch eine art berauschtheit des stils, einen Pindarismus, um ein wort zu gebrauchen, das von dem namen des dichters abgeleitet ist, auf den vor allen andern dichtern die macht des 'Stils' eine begeisternde und berauschende wirkung geübt zu haben scheint.

Arnold versteht hier unter 'Stil' ungefähr das gleiche wie Worringer in seiner untersuchung über Abstraktion und einfühlung, 3. auflage, München 1911, s. 50, alle jene ergebnisse des abstraktionsbedürfnisses gegenüber dem gegebenen, die den 'Stil' als solchen dem aus dem einfühlungsbedürfnis resultierenden Naturalismus gegenüberstellen. Wichtig ist auch, wie Arnold das 'berauschende' des 'stils' hervorhebt, wodurch er sich mit Nietzsche-Schlegels Dionysischem berührt. Er findet seinen 'stil' bei den Skandinaviern wieder, was richtig ist, und führt ihn dort auf keltischen einfluß zurück, was wir zunächst mit einem fragezeichen versehen wollen. Mit mehr recht tut er dasselbe, wie wir sehen werden, wo er den 'stil' bei Engländern antrifft. Unrecht hat er jedenfalls, wenn er ihn den Germanen durchwegs abspricht: hier hat ihn seine Keltomanie verblendet; aber ein feines kritisches verständnis verrät er immerhin, wenn er die stillosigkeit unserer mittelhochdeutschen Nibelungendichtung beklagt.

Hier ist der punkt, wo Deine wechselseitige erhellung der künste, allerdings in einer besonderen weise, uns dienste leisten kann. Du hast ja in übereinstimmung mit Worringer und anderen die stilähnlichkeit zwischen der altgermanischen poesie und ornamentik nachempfunden und hervorgehoben. Auch hier ist aber die berührung mit der keltischen ornamentik schon lange bekannt. Lamprecht, Initialornamentik des VIII. bis XIII. jh's, Leipzig 1882, s. 14, schreibt:

Es läßt sich nicht leugnen: die grundlage beider stile ist wesentlich dieselbe, mag sie nun in unmittelbarer übertragung oder auf dem gleichen kulturzustande beider völker beruhen, nur die ausbildung dieser grundlage ist auf beiden seiten eine verschiedene.

Will man aber über allgemeinheiten hinauskommen, so muß man sich klar sein, welche perioden man miteinander vergleicht. Als charakteristische germanische kunst kann man doch nur die altnordische ansehen, und diese entwickelt nach Scheltema s. 247 ihre unterscheidenden züge doch erst in der eisenzeit. Mit dieser kunst nun zeigt die ältere keltische kunst der La-Tèneperiode allerdings auffallende ähnlichkeiten. Scheltema sagt s. 149:

Zu anderen erscheinungen werden wir manchmal verblüffenden parallelen in der späteren germanischen kunstentwicklung begegnen: dem ansetzen von tierköpfen oder menschenmasken an den freien enden der fibelfüße der frühzeit, der übernahme von rückwärts schauenden, kauernden tiergestalten und der beginnenden zerlegung dieser tiere durch übertreibung von einzelheiten und isolierung der glieder, die reihung von knöpfen, der auflösung des griechischen blattwerks in isolierte spiralhäkchen mit breitem fuß, der auflösung des naturalistischen griechischen münzbildes u. s. w.

Trotzdem die gleichen erscheinungen der keltischen kunst so viel früher anzusetzen sind, glaubt hier Scheltema doch nicht an entlehnungen, sondern an konvergenzen, wie er solche auch gegenüber der spätklassischen kunst feststellt. Für die spätere zeit sind beeinflussungen ja nicht auszuschließen, ja man kann wohl von einem so entwickelten mischstil sprechen, von dem Olrik, Nordisches geistesleben in heidnischer und frühchristlicher zeit, übertragen von W. Ranisch, Heidelberg 1908, s. 80ff., gute proben gibt. Olrik nennt diese ornamentik eine

zierkunst, die anmutig und doch kühn mit linien spielte, in schwingungen und schleifen, die miteinander verknüpft waren gleich panzerringen, oder nebeneinander hertanzten wie leichter wellenschlag.

Dabei ist aber immer festzuhalten, daß künstlerische entlehnungen nur gemacht werden, wenn die kollektive psychische bereitschaft auf seiten des entlehnenden vorhanden ist, daß das, was dieser kollektiven bereitschaft nicht entspricht, umgebogen und umgewandelt wird, bis ein neues daraus geworden ist. So setzt jede entlehnung eine vorgängige konvergenz voraus. Konvergenz, aber nicht urverwandtschaft, da seit der indogermanischen urzeit der stil nach Scheltemas nachweisen jedenfalls sich mehrere male geändert hat, und zwar mit jenem charakteristischen abwechseln von 'klassik' und 'gotik', das für Scheltemas kunstbetrachtung[1]) so wichtig geworden ist. Konvergenzen, die sich hauptsächlich im eisenzeitalter, aber auch schon vorher im bronzezeitalter finden. Werden wir fehlgehn, wenn wir die so gewonnenen anschauungen von der bildenden kunst auf die poesie übertragen? Wir werden auch hier zweifeln, ob dieser stil wirklich am anfang aller anfänge steht, ob ihm nicht ein stil vorausgegangen sein wird, den wir seiner 'Gotik' gegenüber als 'klassisch' bezeichnen könnten. Wenigstens spricht dafür, daß im norden allerdings darauf ein stil folgt, der stil der Saga, den wir um seiner reinen, klaren linienführung willen nicht anders denn als 'klassisch' bezeichnen können. Die stilistische übereinstimmung der Veden, die Heinzel bemerkt hat, ist wohl anders zu werten, als konvergenz des orientalischen zum nordischen, wie wir derartiges noch öfters bemerken können, wie ja auch bei Worringer der gotische und orientalische stil als stile der abstraktion dem der einfühlung der mittelmeerländer gegenüberstehen. So zeigen etwa auch die vorislamitischen arabischen gedichte die besprochene form der variation ABA, z. b. Wellhausen, Letzter teil der lieder der Hudhailiten, Nr. 120:

Meine leute wissen, ob ich schieße, um sie zu verteidigen, wenn niemand anders von ihnen kämpft als die edelsten — wenn die pfeile überall herumfliegen und die kämpfer sich ballen und die schwerter blank aus der scheide fliegen —, wenn niemand anders mit den spitzen der flammenden klinge hiebewechselnd sich einläßt als nur furchtlose helden.

Das führt weiter zu jener verschlingung der gedanken, von der eben Heinzel gesprochen, und die am besten Goethe anläßlich eines liedes der gleichen Hudhailiten erkannt hat in den noten zum westöstlichen Diwan, Weimarer ausgabe VII, 16f.:

Die zwei ersten strophen geben eine klare exposition, in der dritten und vierten spricht der todte und legt seinem verwandten die last auf ihn zu rächen. Die fünfte und sechste schließt sich dem sinne nach an die ersten, sie stehen lyrisch versetzt; die siebente bis dreizehnte erhebt den erschlagenen, daß man die größe seines verlustes empfinde. Die vierzehnte bis siebzehnte strophe schildert die expedition gegen die feinde; die achtzehnte führt wieder rückwärts, die neunzehnte und zwanzigste könnte gleich nach den beiden ersten stehen. Die einundzwanzigste und zweiundzwanzigste könnten nach der siebzehnten platz finden; sodann folgt siegeslust und genuß beim gastmahl, den schluß aber macht die furchtbare freude die erlegten feinde, hyänen und geiern zum raube, vor sich liegen zu sehen. Höchst merkwürdig erscheint uns bei diesem gedicht, daß die reine prosa der handlung durch transposition der einzelnen ereignisse poetisch wird.

Entsprechend dem keltisch-germanischen mischstil, den Olrik an oben zitierter stelle in der ornamentik feststellt, findet er auch in jenen Eddaliedern, die er für jünger als die Wikingerzeit hält, einen neuen stil, der im gegensatz steht zu dem der älteren, den Olrik als mehr 'plastischen' bezeichnet:

Im gegensatz zu dem älteren, knapperen und mehr plastischen dichterstil bricht ein neuer durch, der ganz farbe, bewegung, brausen ist . . . Hier sind schiffe mit gehißten segeln in dahinrasendem sturm, hier brechen sich die wellen am steven, als ob die ganze welt zerbrechen sollte.

---

[1]) Aehnlich in meiner Literaturgeschichte der deutschen Schweiz im Mittelalter, Bern 1916, S. 31 und P. Frankl a. a. O. 107.

Die grundlage dieses künstlerischen empfindens ist aber doch bereits in den älteren liedern vorhanden. Schön hat Wilhelm Grimm, Die deutsche heldensage, 3. aufl., Gütersloh 1889, s. 413, diesen charakter der Eddalieder ohne unterscheidung des alters geschildert:

Die eigentümlichkeit der eddischen lieder beruht darin, daß zunächst die absicht nicht dahin geht, den inhalt der sage darzustellen, den sie vielmehr als bekannt voraussetzen, sondern daß sie einen einzelnen punkt, wie er gerade der poetischen stimmung dieser zeit zusagt, herausheben, und auf ihn den vollen glanz der dichtung fallen lassen. Nur was zu seinem verständnis dient, wird aus der übrigen sage angeführt oder daran wird erinnert. Eine beziehung auf das zunächst vorangegangene folgt vielleicht erst einer andeutung der zukunft, das entfernte wird durch kühne übergänge in die nähe gerückt, und zu ruhiger entfaltung und gleichförmigem epischem fortschreiten gelangt diese poesie nicht. Wo sie etwa den anfang dazu macht, wird sie durch die neigung zu lebhafter dramatischer darstellung gestört ... Auch im einzelnen verleugnet sich nicht der geist des ganzen: oft wird ein bedeutender zug allein herausgenommen, alles übrige im dunkel zurückgelassen.

Man vergleiche dazu etwa, was Wölfflin über die einheit des Barock sagt durch hervorhebung eines einzelnen punktes, während das übrige im dunkel gelassen wird, gegenüber der vielheit der Renaissancekunst, und man wird gestehen, daß man es hier mit ausgesprochener Barockkunst im germanischen altertum zu tun hat, die durch den einfluß der irischen kunst wohl gesteigert werden konnte, aber nicht erst hervorgerufen zu werden brauchte, weil sie mit ihr aus der gleichen wurzel entsprossen ist.

Olrik sieht, a. a. o. s. 88, die skaldenmetrik der älteren zeit als durch die irische späterer zeit beeinflußt an:

Aber auch eine andere dichtart, die künstliche Skaldendrapa, scheint irischem einfluß nicht entgangen zu sein. Ihre reimverschlingungen erinnern, besonders in der ältesten uns bekannten form, an irische gedichte; und der erste uns bekannte skalde, Bragi Boddason, der gleichzeitig mit der ersten großen ansiedlung in Irland lebte, hatte eine irische gattin, und mindestens ein irischer ausdruck kommt in seiner Ragnarsdrapa vor.

Auch die art des preises des helden durch beschreibung eines geschenkten schildes gemahnt an die waffenpreislieder der Iren, und der erste skalde, der liebeslieder dichtete, trägt den irischen namen Kormak. Die gegenseitige beeinflussung der irischen prosaerzählung und der nordischen saga hat A. Bugge Zs. f d. a. 51, 23ff. lichtvoll auseinandergesetzt. Anderes ist kontrovers: daß die englischen rückblicksgedichte unter keltischem einfluß stehn, scheint mir trotz Sieper, Die altenglische elegie, Straßburg 1915, sicher. Weniger, ob das auch von den nordischen gilt, die nach Neckel, Beiträge zur Eddaforschung, Dortmund 1908, s. 379ff., durch die englischen beeinflußt sein sollen. Auch Heusler Anz. f. d. alt. 35, 175 hält gegen Olrik die ganze gattung im norden für jung, obwohl allerdings die gattung des threnos, der totenklage wie bei allen naturvölkern uralt sein muß. Jedenfalls darf nicht mit Sieper gegen die herleitung der englischen elegie aus der keltischen geltend gemacht werden, daß jene einen 'mehr plastischen' charakter trage, da wir es ja natürlich nicht mit sklavischer nachahmung, sondern mit anpassung an das eigene volkstum zu tun haben. Auch ist daran zu erinnern, daß, wie Wölfflin mehrfach hervorhebt, diese begriffe alle relativ sind, daß ein werk, das mit einem anderen verglichen den eindruck des plastischen macht, im vergleich mit einem dritten als typus des pittoresken erscheinen mag. Für die beeinflussung der Engländer auf dem gebiete der lyrik spricht aber auch das gleiche verhalten im bereiche der musik, wie ihn Padelford, Old English musical terms, Bonner beiträge zur Anglistik IV, Bonn 1899, festgestellt hat, vgl. besonders die entlehnung des tympanums und der rota s. 37ff. Unentschieden ist auch die frage der ursprünglichkeit der alliteration, die die germanische poesie mit der irischen teilt, (und sogar in einem détail wie der alliteration der vocale untereinander). Wilhelm Meyer will sie, GGN.

1908, 39ff., aus der spätantiken poesie herleiten. Sie ist dort nur fakultativ, ebenso wie in den lateinischen gedichten der Irländer und deren nachahmungen durch die Angelsachsen, GGN. 1916, 623ff., 637ff. Ebenso ist sie in den älteren vulgärsprachlichen gedichten der Iren nur fakultativ, während sie in späteren streng durchgeführt auftritt wie bei den Germanen. An sich wäre also eine solche entlehnung und allmähliche entwicklung wohl denkbar. Aber Pokorny, Die älteste lyrik der grünen insel, s. 14, wendet mit recht ein, daß, wenn man schon den endreim mit einem gewissen recht bei den Kelten als entlehnt ansehe, man ihnen die alliteration als originär lassen müsse, 'denn irgendwelche selbständige poetische ausdrucksformen müssen die Iren schließlich auch früher besessen haben.' Dasselbe aber muß auch für die Germanen gelten. So glaube ich denn auch hier an jene merkwürdige konvergenz germanischen, keltischen, spätantiken stils, den wir schon oben in beziehung auf die ornamentik festgestellt haben.

Ähnliche fragen erheben sich bei den Kenningar, jenen für die nordische dichtersprache so charakteristischen umschreibungen und vergleichungen: so kann man mit Heinzel etwa die beiden gruppen der kenningar unterscheiden, oder als 'uneigentliche' und 'eigentliche' kenningar, die letzteren Heuslers metapher mit ablenkung entsprechend, s. Heusler, Anz. f. d. alt. 41, 130ff. Schön sucht Neckel, Germanisch-romanische monatsschrift VII, 1915, 36, ihr wesen zu erfassen, und sofort drängt sich ihm natürlich die parallele mit der bildenden kunst auf:

> Vermöge einer ähnlichkeitsassoziation taucht aus dem unbewußten eine vorstellung auf, die den flug der gedanken, der erfahrungs- oder berührungsassoziationen, von der seite her kreuzt. Der germanische dichter denkt an das schiff, das mit gebogenem vordersteven vorwärts gleitet, und es fällt ihm das laufende roß ein. Aber er hat nicht die abstractionskraft und die ruhe der seele, die nötig ist, um sich nun der vorstellung 'laufendes roß' in aller gemächlichkeit zuzuwenden, sie zu zergliedern und auszubauen und dann mit einem ausdrücklichen 'so' das, was er eigentlich sagen wollte, auszusprechen. Vielmehr wird ihm durch das verschmelzen der vorstellungen das schiff zum roß, er sieht es als roß, und doch bleibt es in dem zusammenhang, in den es als schiff gehört, also auf den wogen. Das so entstehende wogenroß ist also weder schiff noch roß, es ist ein drittes, was der dichter sich schafft und eigenmächtig an die stelle des schiffes setzt: ein märchenwesen. Man darf bei den märchenwesen der dichter an die phantastischen tiere der germanischen tierornamentik erinnern, die zeitlich mit der ausbildung des kenningstils annähernd zusammenfällt. Noch bestechender sind übrigens gewisse partielle ähnlichkeiten zwischen beiden kunstgebieten. Wir finden auf beiden seiten eine übertriebene betonung der einzelheiten auf kosten des gesamteindrucks, verweilen der skalden bei nebenbegriffen, ein auseinanderreißen des zusammengehörigen, ein durchflechten der glieder, ein streben überall ornament anzubringen. Was S. Müller von der tierornamentik sagt 'eine stärker vom stil beherrschte kunst dürfte kaum zu finden sein', kann man auch von der skaldendichtung sagen. Der gedanke drängt sich auf, daß es die gleichen völkerspychologischen grundlagen sind, die auf beiden seiten durchblicken.

Wieder drängt sich die frage auf nach dem verhältnis zu den irischen kenningar: wenn etwa K. Meyer, Selections p. 10 eine kriegerschar als eibenwald, oder Thurneysen, Sagen aus dem alten Irland, s. 88, ein held als siegesbaum bezeichnet wird, s. auch K. Meyer, Revue celtique XII, 220. Wieder ist hier konvergenz das wahrscheinlichste, wobei eine steigerung des nordischen stils unter irischem einflusse nicht unwahrscheinlich ist, wie auch Heusler, Anz. f. d. alt. 41, 129, anzunehmen geneigt scheint.

Man hat schon vielfach die kenning mit dem rätsel verglichen, schon Heinzel tut es s. 18, dann Meißner, Petsch und Heusler. Hier aber scheiden sich die stile. Man vergleiche das altnordische rätsel vom schild:

> Was ist's für ein tier, das den tapferen schützt?
> Mit blutigem rücken birgt es die männer,
> begegnet den geren, gibt es das leben,
> legt's in die hand seinen leib den leuten.

mit dem englischen, das doch wohl auch den schild bedeutet, obwohl es Trautmann als den hackklotz ansehen will:

> Ein einsiedler bin ich, vom eisen verwundet,
> von der kampfaxt gekloben, des krieges ersättigt,
> des schwertschlages müde. Oft schaute ich schreckliches
> treiben des kampfes. Auf trost nicht trau ich,
> daß mir jemals komme des jammers ende,
> ehe ich gänzlich zugrunde gerichtet.
> sondern mich hauen die hammererzeugten
> schneidigen scharfen schmiedewerke,
> die werden mich verwunden. Erwarten muß ich
> noch ärgeres elend. Keinen arzt gibt es,
> den man im volke finden könnte,
> der mir mit wurzeln die wunden heile.
> sondern der schwertschlag schlimmer und schlimmer
> durch tage und nächte treibt mich zum tode.

Mit recht sagt Löwenthal, Studien zum germanischen rätsel, Germanistische arbeiten, hg. v. Bäsecke I, Heidelberg 1914, s. 14:

In der gàta ist er ganz der todesmutige, feurige held, der, seiner blutigen wunden nicht achtend, die männer schirmt, speere auffängt, sein leben hingibt: in dem angelsächsischen rätsel ein gebrochener, leidgeprüfter, kampfes- und lebenssatter, von unzähligen wunden gezeichneter krieger, der eindringlich sein herbes duldertum im dienste des menschen, die unabänderlichkeit seines hoffnungslosen schicksales beklagt. Dort erscheint der gegenstand in tätiger, hier in leidender teilnahme am leben des menschen, dort dramatische konzentration und starke beherrschung der gefühlsäußerungen, hier epische ausführlichkeit und eine breite entfaltung des lyrischen elements, eine zarte wehmütige stimmung.

Sind die nordischen rätsel auch untereinander im stil verschieden, da sie wohl verschiedenen zeiten angehören und das alter jedes einzelnen nicht bestimmbar ist, so bilden sie doch, wenn man sie mit den altenglischen vergleicht, eine einheit, von der Heusler, Zs. d. vereins f. volkskunde XI, 148, mit recht sagt:

Überblicken wir die gàtur im ganzen, so stellen sie sich ohne frage zu den allerbesten erzeugnissen der rätseldichtung. Sie haben einerseits mehr fülle und bewegung, stellen sich die poetische aufgabe weit höher als die meisten volksrätsel der letzten jahrhunderte. Andererseits wahren sie doch einen echten rätselstil, sie zerfließen nicht zu epischer breite und weichheit; davor schützt sie schon das strophische band. Sie behalten noch das gepräge der spruchdichtung, die zugespitzte schärfe und straffe gliederung.

So möchte ich diese rätselreihe sowie einen großen teil der nordischen spruchdichtung, trotz ihrer aufzeichnung erst im XII. jahrhundert, für älter halten als die meisten Eddagedichte. In ihrer klaren, scharfen linienführung scheinen sie mir 'klassisch' gegenüber der Gotik der Edda und der Skaldendichtung. Auch die menschen, wie sie uns in diesen rätseln und sprüchen entgegentreten, haben einen gewissen 'stil' in ihrer weltanschauung, den gleichen, den uns mutatis mutandis alle 'klassischen' perioden zeigen, die der alten Griechen, der Renaissance, der aufklärung und vor allem der Saga.

Die ideale dieser Isländer sind kraft und schönheit, keine sünden- und höllenfurcht bestimmen ihre handlungen, religiöse und abstrakte moral wirken wenig auf sie, nur ästhetische abneigung gegen schwäche und gemeinheit. Überhaupt steht das höchste der erdengüter, die persönlichkeit, in großer wertschätzung. Die ausbildung aller körperlichen und geistigen kräfte wird angestrebt, grausame krieger und schlaue diplomaten sieht man sich der produktion formal raffiniertester gedichte widmen. Alle dinge und menschen werden angesehen, wie sie sind, ohne einen maßstab des seinsollens.

Gerade so aber spricht Pokorny 'Die älteste lyrik der grünen insel' s. 9 von der poesie der heidnischen Kelten:

Sie weist die beiden hauptmerkmale primitiver dichtung auf: das fehlen jeglicher moral, jedes beherrschenden gesetzes, und die allbelebung der natur. Der keltische dichter kennt nur persönliches recht und unrecht, aber keine Nemesis, kein drohendes sittengesetz, das über dem menschen schwebt, — daher auch keine unmoral, keine sünde.

Es würde Pokorny wohl schwer fallen, diese weltanschauung in aller primitiven poesie und gerade nur in dieser nachzuweisen. Sie ist vielmehr, ohne freilich auf dem gleichen erkenntnisdrang zu beruhen, dem naturalistischen oder positivistischen weltbilde eines Balzac oder Stendhal, wie es Dilthey charakterisiert, am verwandtesten, s. Unger, Weltanschauung und dichtung, Zürich 1917, s. 57f.:

So sehen Stendhal und Balzac im leben ein aus der natur selbst absichtslos, in dunklem triebe geschaffenes gewebe von illusionen, leidenschaften, schönheit und verderben, in dem der starke wille seiner selbst den sieg behält.

Interessant ist dabei die schon einmal beobachtete konvergenz mit den vorislamischen liedern der alten Araber, über deren mit der eben skizzierten übereinstimmende weltanschauung ein blick in Rückerts Hamasa oder auf die jugendgeschichte des Amrilkais genügend unterrichtet.

Nur durch die rücksicht auf den ruhm nach dem tode ist dieser weltauffassung wie bei den menschen der Renaissance etwas idealistisches beigemengt.

Es stirbt das vieh, die freunde sterben,
dich auch trifft der tod,
doch nimmer kann der nachruf sterben,
den löbliches leben schuf.

Es stirbt das vieh, die freunde sterben,
dich auch trifft der tod,
doch eines weiß ich, das ewig lebt:
der ruhm, den der tote errang.

Und der irische könig Cormac im IX. jahrhundert antwortet auf die frage, welches der süßeste ton sei, den er je gehört:

Triumphgeschrei nach dem siege, lob nach getanem kriegsdienst und die einladung einer frau in ihr bett.

Auch der alte Engländer kennt den ruhm und schätzt ihn als ein höchstes: das zeigt schon die von Scherer angezogene totenklage aus dem Beowulf zur genüge. Wohl das älteste gedicht der englischen literatur ist der Widsith, der Weitfahrer, die erlebnisse und erfahrungen eines sängers auf seiner reise über die ganze damals bekannte erde schildernd. Als katalog von völkern und fürstengeschlechtern zeigt das gedicht verwandtschaft mit den genealogischen gedichten, wie sie uns der norden in seinen Hyndluliódh, die Irländer in ihren wohl älteren gedichten aus dem 7. und 8. jahrhundert zeigen. Als erzählung eines dichters von seiner reise stellt es sich gewissen gesängen der naturvölker an die seite, von denen Wallaschek, Anfänge der tonkunst, Leipzig 1903, s. 10, spricht:

So oft sich einer dieser sängergilde produziert, beginnt er sofort alle einzelheiten seiner reise und seiner erfahrungen in einem emphatischen rezitativ auseinanderzusetzen und unterläßt zum schluß nicht einen appell an die freigebigkeit des publikums.

Auch der altenglische dichter unterläßt diesen appell nicht in den herrlichen versen, die sein gedicht beschließen:

> So durch der welt geschicke schreitend wandelt
> der spielmann über manchen erdengrund,
> sagt, was ihm not tu, dankt für das empfangne.
> Im süden oder norden trifft er dann
> wohl einen an, der sich des sanges freut
> und nicht mit gaben kargt, der ruhm erlangen
> vor andern will und tapfre taten üben,
> bis alles, licht und leben wankt und fällt:
> ruhmvolles übend schafft er selbst sich ruhm,
> der hoch und fest ihm unter'm himmel dauert.

Der gedanke, daß der ruhm den menschen überlebt und ihm dadurch unsterblichkeit verleiht, ist sicher antik, obwohl ich ebensowenig wie der herausgeber des altfranzösischen lebens der h. Paula weiß, welcher antike schriftsteller daselbst vers 22 gemeint ist:

> Car uns saiges dit an son livre:
> Puis que la chars est anterree
> vit li preudom par renomee,

ein gedanke, der dann durch die jahrhunderte widerhallt, vom germanischen altertum an, über die einleitung zu Hartmanns (aber nicht Crestiens) Iwein hinüber bis zu Schillers Siegesfest:

> Von des lebens gütern allen
> ist der ruhm das höchste doch,
> wenn der leib in staub zerfallen,
> lebt der große name noch.
> Tapfrer, deines ruhmes schimmer
> wird unsterblich sein im lied;
> denn das ird'sche leben flieht,
> und die toten dauern immer.

Ich habe eben die stelle aus dem altenglischen gedicht absichtlich in blankversen übersetzt, damit das wahrhaft Schillersche pathos derselben hervortrete. Auch die altenglischen rätsel sind den Schillerschen am nächsten verwandt. Hier liegt auch der grund der verwandtschaft klar zu tage: die gemeinsame quelle in der antiken rhetorik. Denn die quellen der englischen rätsel sind teilweise antike und die älteren englischen rätsel sind in lateinischer sprache abgefaßt. Heinzel hat es eigentlich nur anders ausgedrückt, indem er die quelle der abweichungen des englischen stils von dem der anderen Germanen im Christentum erblickte. Es ist also die christliche antike, die wir hier vor uns haben; aber auch hier können wir noch genauer bestimmen: es ist wohl durch Kelten vermittelte, oströmische christliche antike.

Unser althochdeutsches Muspilli, das seinem wesen nach in diese altenglische gruppe gehört, steht sicher unter dem einfluß ostchristlicher vorstellungen: Das zeigt vor allem der grandiose zug der entstehung des weltbrandes durch das auf die erde triefende blut des Elias. In einem märchen der Altaikirgisen wird dasselbe von dem kampfe eines buddhistischen heiligen mit dem teufel erzählt: Von dem blute des Mai-Tere wird die erde im feuer brennen, s. Liebrecht GGA. 1868, 112. In einem mazedonischen märchen aber ist es wie im Muspilli Elias, der mit dem Antichrist kämpft; A. Mazon, Contes Slaves de la Macédoine sud-occidentale, Paris 1923, p. 69:

> Saint Elie descendra du ciel: il se battra avec lui; trois gouttes de son sang tomberont à terre, et quarante gerbes de flammes s'éleveront; et le feu sera dans la terre, au-dessus et au-dessous d'elle.

So weist G. Grau, Quellen und verwandtschaften der älteren germanischen darstellungen des jüngsten gerichtes, Halle a./S. 1908, trotzdem man an einzelnen seiner nachweise zweifeln mag, doch im ganzen mit recht auf die östlichen einflüsse, die auf diese ganze altenglische gruppe wirksam gewesen sind. Noch mehr gilt dieses ihrem ganzen charakter nach bezüglich der gespräche von Salomo und Saturn. Und besonders wichtig ist der hinweis Ehrismanns, Beiträge zur gesch. d. deutschen sprache u. lit. XXXV, 214, auf die der angelsächsischen nahe verwandte seelenstimmung in den elegieen des Gregor von Nazianz.

Dieser orientalische stil zeigt in seiner gegensätzlichkeit zu dem der klassischen antike eine beachtenswerte konvergenz gegen den der nordischen völker, der sie zu seiner aufnahme besonders geneigt machen mußte. Betrachten wir einmal eine Hymne des Romanos, die erzählung vom verrate des Judas:

τίς ἀκούσας οὐκ ἐνάρκησεν,
ἢ τίς θεωρήσας οὐκ ἐτρόμασε etc.

Betrachten wir diesen aufgeregten, in zuckender ornamentik vorwärtsschreitenden, mit allen mitteln der orientalisch beeinflußten rhetorik arbeitenden, nicht symmetrisch, nur eurhythmisch geordneten stil, diese ganze erzählung, in der die epik von der lyrik totgeschlagen wird. Oder den hymnus auf den h. Menas mit seiner erregten dramatik, in der alles geschehen sich in überhastete handlung auflöst:

Bei einem großen opferfeste: alle laufen, das idol wird bekränzt, sklaven entrinnen ihren herren, schüler ihren lehrern, die wächter von den häusern, die marktleute von ihren waren, von überall her läuft das volk zur schau. Da scheint es Menas an der zeit, er erscheint unter der menge, wild von ansehn, mit wirrem haar, schmutzigem gewande, dürr von leib, mit langem barte, verbrannter haut. Er bekennt seinen glauben, alles wendet sich ihm zu und schreit 'greift ihn!' Die kampfspiele sind vergessen, umsonst laufen die wagen: jetzt beginnt ein geistiger kampf. Pyrron, der archon, fragt nach seinem namen, er nennt sich, er ist bereit, das martyrium zu dulden. Der fürst verläßt den kampfplatz, alles wälzt sich ihm nach in großer verwirrung. Mit schmeichelworten sucht er den heiligen zu überreden, umsonst. Drohungen, martern fruchten ebenso wenig. Endlich wird er geköpft. Zum schluß gebet des heiligen für die ganze welt, sein tod und sein empfang durch die engel.

Betrachten wir all diese geistlichen balladen mit ihrer glut der leidenschaft, die erstarrt scheint in dem feierlich steifen prunkgewande der durch syrische vorbilder gegebenen rhythmischen prosa, die in langer, durch das akrostichon gebundener strophenreihe wie in starrer seide einförmig einherrauscht — fühlen wir uns da nicht nach San Vitale in Ravenna versetzt, vor die gewaltige kaiserin Theodora in ihrem steifen prunk und der imponierenden haltung und dem gesicht mit den weit aufgerissenen augen, das von beherrschter, innerlich verzehrender leidenschaft spricht? Oder vor die lange reihe der adorantinnen, die nur rhythmisch, nicht symmetrisch gegliedert, in den einzelnen figuren nur leise in haltung und mimik individualisiert, durch den rhythmus, der, wie E. v. Busse, Entwicklungsgeschichte des problems der massendarstellungen in der italienischen malerei, München 1914, s. 8, sagt,

das gegenständlich gebotene schreiten in ein ebenmaß von kurven und schwingungen umsetzt, und der aus der 'historie' ein ornament macht.

Und wieder muß man an nordische kunstübung denken, von der A. Haupt, Die älteste kunst, insbesondere die baukunst der Germanen, Leipzig 1909, s. 57, spricht:

Die grundsätze der behandlung werden allmählich ganz besondere, und neue wie uralte üblichkeiten, z. b. die antike symmetrie, sind dabei längst überwunden; dafür tritt eine eigenartige eurhythmie, eine gebundene bewegung an ihre stelle.

Aus Ravenna kommt Venantius Fortunatus ins Merowingerreich. Seine nachwirkung auf die ganze folgezeit der lateinischen dichtung des mittelalters ist noch gar nicht genügend

erforscht. Gemischt, wie bei einem Oberitaliener, der seine ausbildung in Ravenna erhalten hat, ist das bild, das wir von seinem stil gewinnen. Wenn er uns ein blutrünstiges gemälde von mord, brand und totschlag beim untergang des Thüringerreiches entwirft, wenn er sich in die abschiedsszenen der Geleswintha und ihrer mutter mit grausamer wollust hineinwühlt, so finden wir uns wohl an römisches barock in Senecas tragödien gemahnt, aber auch an byzantinische marterbilder, die sich weit von der antiken schönheitslinie entfernen, wie sie uns etwa Asterios beschreibt, s. Diehl, Manuel de l'art byzantin, Paris 1910, p. 7:

> Die henker, nur mit einem hemde bekleidet, vollziehen ihren auftrag. Der eine von ihnen hat den kopf der jungfrau ergriffen und biegt ihn nach hinten, so daß sie unbeweglich den foltern ausgesetzt ist; der andere reißt ihr die zähne aus. Man sieht die marterwerkzeuge: einen hammer, einen bohrer. Der maler hat die blutstropfen so deutlich dargestellt, daß man sie fließen zu sehen glaubt.

Ich bin hier an der grenze des zu behandelnden zeitraumes angekommen. Deine methode der gegenseitigen erhellung der künste hat uns zur beschreibung seines stils gute dienste getan. Ich glaube, daß sie mit aussicht auf erfolg auch auf andere zeiträume angewendet werden kann, wenn man sie vorsichtig handhabt und — wenn man nichts von ihr verlangt, was sie nicht leisten kann. Manchmal wird man über bloß gefühlsmäßige analogien nicht hinauskommen: ich halte auch das für kein unglück, da auch diese unsere empfindung für die einheitlichkeit alles weltgeschehens in einer bestimmten zeit verfeinern helfen. Manchmal wird keine parallelerscheinung aufzuweisen sein, wie ich z. b. nichts dem sagastil analoges in der bildenden kunst aufzeigen könnte; oder es wird die eine kunst nur als ein unebenbürtiger nebenschößling neben dem voll entwickelten prachtgewächs der anderen dastehen, wie etwa die deutsche dichtkunst des barock neben malerei und musik; oder die entwicklung der einen kunst wird der der anderen nachhinken, so daß nicht von voller koinzidenz geredet werden kann: in all diesen fällen wird man die tatsachen nicht zwingen dürfen, sondern wird sich bescheiden müssen. All das berührt freilich Deine bestrebungen zur bereicherung der ästhetischen terminologie der poetik aus dem wortschatze der kunstwissenschaft in keiner weise. Aber ich glaube gezeigt zu haben, inwieferne ich es für bedenklich halte, ohne nähere bestimmung von einem 'deutschen' oder auch einem 'germanischen' Stil zu sprechen, da derselbe bereits in ältester zeit bedeutenden schwankungen unterworfen ist. Worringers ‚gotisch' scheint mir auf einem andern blatt zu stehen und Dvořáks polemik (Kunstgeschichte als geistesgeschichte, München 1924, S. 47) eigentlich auf einem mißverständnis zu beruhen.

DEIN CLAGE IST ONE REIMEN.

Von

RUDOLF MEISSNER.

I.

Auf die in leidenschaftlichen gewaltigen fluchsätzen hinströmende anklage des Ackermanns (Der Ackermann aus Böhmen, her. von A. Bernt und K. Burdach, Berlin 1917) antwortet im 2. Kapitel der Tod im gefühl seiner unangreifbaren machtbefugnis mit der frage nach der person des klägers und dem gegenstand der klage. Der ton ist überlegen, z. t. höhnisch: ‚Glaube nicht, daß der starke ausdruck des schmerzes und der anklage mich beirren kann. Wer bist denn du, worüber klagst du in so ungewöhnlicher heftigkeit', *allein wir doch manigen kunstereichen, edelen, schonen, mechtigen und heftigen leuten sere uber*

den rein haben gegraset, davon witwen und weisen, landen und leuten leides genugelich ist geschehen. Trotzdem will ich dir rede stehen. ‚Ich sehe, du meinst es ernstlich und sprichst aus der not des herzens'; *dein clage ist one reimen; da von wir prufen, du wellest durch donens und reimens willen deinem sinn nicht entweichen. bistu aber tobende, wutende, twalmig oder anderswo one sinne, so verzeuch, enthalt und bis nicht zu snelle so swerlich zu fluchen; dann warte, das du nicht bekumerst werdest mit afterrewe.*

Burdach hat in dem satze: *dein clage ist one reimen* usw. schwierigkeiten gefunden, die er durch eine konjektur glaubte beseitigen zu müssen, er schlägt vor zu schreiben: *dein clage ist one raunen*, und begründet seinen vorschlag durch einen ausführlichen exkurs (173—182) mit gewohnter überwältigender gelehrsamkeit. Burdach geht dabei von dem gedanken aus, daß das ganze gespräch als ein kampf zwischen kläger und beklagtem gedacht sei, wobei prozessuale formen bei der steigerung in das poetische festgehalten werden (s. Burdachs einführung in das 1. kapitel).

Der formalismus des deutschen prozesses führt dazu, daß dem vürsprech, der die partei vertritt, noch beistände zur seite gestellt werden, die entweder auf mißgriffe des vürsprech zu achten und ihn zu warnen (*warner, horcher, hôrer, lauscher, lôsner*), oder auch ihm geradezu anweisungen zu geben hatten (*anweiser, weiser, helfer, steurer, ratgeber, wehrer, rauner*). Burdach paraphrasiert daher die oben angeführte stelle folgendermaßen (178): ‚deine klage ist *one raunen* (ohne heimliche mitwirkung einflüsternder anweiser), du stehst ganz allein mit deiner persönlichkeit für deine klage ein; daraus schließe ich, daß du nicht bereit sein wirst, zum zweck der gehörigen, rechtsüblichen form (*durch donens und reimens willen:* das bild bezeichnet eigentlich die volle kunstform eines liedes, die aus melodie und versbau besteht) deinem eignen sinn zu entweichen, durch hinzuziehung eines fürsprechers, eines warners und rauners und dich so fremdem willen unterzuordnen. Im starken drange deines grenzenlosen schmerzes verwirfst du alle rücksicht auf harmonie und regel und jeden beistand fremden sinns. aber nimm dich in acht. bist du vor zorn oder aus anderen gründen sinnlos und verblendet, so hüte dich vor rechtsverstößen, halte zurück mit deinen schweren flüchen, dasz du nicht infolge deiner übereilung, weil du die gegen mich angestellte klage nicht durchführen, die furchtbaren beschuldigungen nicht erhärten kannst, *bekumert werdest mit afterrewe*, d. h. dasz dich nicht reue treffe wie ein richterliches zwangmittel[1]).'

Die rechtsgeschichtliche grundlage dieser interpretation möge als gesichert gelten, obgleich es mir nicht unbedenklich erscheint, daß grade im Brünner schöffenrecht, ‚der grundlage des stadtrechts von Saaz und Prag' (178), der beistand des vürsprech nicht *rauner* sondern *stewer* genannt wird (= mhd. *stiurer*), daß ferner *rauner* in böhmischen rechtsquellen überhaupt nicht, und *raunen* nur im sinne unerlaubten flüsterns zwischen zeugen und vürsprech vorzukommen scheint. Jellinek, mhd. wb. 684; 572. Aber auch wenn man die voraussetzungen zugibt, kann meiner ansicht nach die Burdachsche erklärung nicht gehalten werden.

1. wenn der Tod sagen will, daß die klage in ungewöhnlicher weise vorgebracht wird, weil sie der kläger selbst und allein erhebt, so muß unbedingt das fehlen eines vürsprech hervorgehoben werden. denn das ist doch viel auffallender als der mangel eines rauners. Auch aus den bestimmungen des Brünner stadtrechtes (Burdach 178 unten) ergibt sich, daß es als seltener ausnahmefall galt, wenn jemand seine klage persönlich und ohne vürsprech vertrat. *one raunen* kann aber unmöglich heißen ‚ohne vürsprech und rauner', das wäre die denkbar ungeschickteste bezeichnung; das verbum, das für die dem vürsprech leise gegebenen ratschläge zutreffend ist, kann nicht zugleich die tätigkeit der person ausdrücken, die vor gericht die klage laut erhebt und im wortstreit mit dem vertreter des angeklagten durchführt. Man könnte einwenden, daß die anlage des gesprächs besondere vertreter der beiden parteien nicht zuläßt. Damit fiele aber die anspielung auf eine ganz bestimmte prozessualische form, von der doch Burdachs erklärung ausgeht, denn die rauner sind eben berater des vürsprech, nicht der partei.

2. Entscheidend ist aber für mich eine andere erwägung. Dem satze: *dein clage ist one raunen* folgt: *davon wir prufen, du wellest durch donens und reimens willen deinem sinn nicht entweichen.* Aus der im ersten satze bezeichneten tatsache wird also vom Tode ein schluß auf den innern zustand, die willenslage des klägers gezogen. Nun prüfe man unbefangen die von Burdach gegebene paraphrase des zweiten satzes.

[1]) Josef Körner war so freundlich, festzustellen, daß im tschechischen Tkadleček nur der allgemeine sinn der stelle wiedergegeben wird, sodaß für den deutschen wortlaut im einzelnen nichts zu entnehmen ist (Neue ausgabe des Tkadleček von Hrubý und Šimek in der Sammlung von Quellen z. Kenntnis d. lit. Lebens in Böhmen, Mähren und Schlesien Abt. I, Reihe 1, No. 11. Prag 1923, Verlag d. böhm. Ak. d. Wiss. u. Künste).

Man muß den worten gewalt antun, wenn sie den für den vordersatz angenommenen sinn fortführen sollen. *donen und reimen*, melodie und versfügung, soll die ‚gehörige, rechtsübliche form‘ bezeichnen. Ich bin nicht im stande, dem meister der sprache, dem gebildeten dichter eine so unklare, leicht mißzuverstehende ausdrucksweise, einen so geschmacklosen vergleich zuzutrauen. — *deinem sinn nicht entweichen*. Hier ist stilistisch überaus ungeschickt, daß das wesentliche, das positive (unterordnung unter den rat eines andern) nicht ausgedrückt, sondern zu worten hinzu ergänzt werden soll, die keineswegs eindeutig das besagen, was Burdach hineinlegt; er faßt *sinn* etwa wie unser ‚eigensinn‘, s. 173 braucht er mit beziehung auf diese stelle den ausdruck ‚hartnäckigkeit‘. Die bedeutung absicht, willenslage, an sich natürlich denkbar, ist im gespräch übrigens nicht zu belegen. s. die im glossar (136) angeführten stellen.

3. In der paraphrase Burdachs tritt nicht hervor, daß der nächste satz (*bistu aber tobende* usw.) zu dem vorhergehenden einen starken gegensatz bildet. Das *aber* wird von Burdach für einen zu ergänzenden gedanken verwendet (‚aber nimm dich in acht‘), während seine übersetzung des satzes *bist du aber tobende* nicht als gegensätzlich gegen das vorhergehende wiedergegeben wird. Denn daß der Ackermann seine klage ohne rauner erhebt, soll ja auch schon ein zeichen gewaltiger erregung sein (‚im starken drange deines grenzenlosen schmerzes‘).

Die interpretationskünste, die Burdach anwenden muß, um den text dem gewünschten sinn zu unterwerfen, machen seine mit so vielem scharfsinn vorgetragene erklärung verdächtig. Er selbst stellt noch eine zweite (unter festhaltung der konjektur *raunen*) zur Erwägung (179). Das *geräune*, die stille landfrage, war in Österreich ein summarisches heimliches verfahren gegen landschädliche leute, wobei die klage in abwesenheit des beklagten durchgeführt werden konnte. Der sinn der stelle soll dann sein: ‚deine klage ist leidenschaftlich, aber aufrichtig; sie hält sich fern dem geräune; sie versteckt sich nicht hinter einem heimlichen, summarischen, kontumazialen vorverfahren, bei dem du deinen sinn hättest unterordnen müssen dem willen des richterlichen einberufers und inquisitors und der im verborgenen mitwirkenden. vielmehr folgst du offen und ehrlich deinem eignen sinn und gehst den gefährlichen weg des gewöhnlichen anklageverfahrens.‘ Auch bei dieser erklärung wird den worten *deinem sinn nicht entweichen* mehr aufgebürdet, als sie tragen können, und der gegensatz: *bistu aber tobende*, kommt nicht zur geltung. Und wie soll nun *durch donens und reimens willen* aufgefaßt werden? Der kläger verschmäht ja das geräune und wählt das ‚gewöhnliche anklageverfahren‘, also die rechtsübliche form!

Bernt (s. 173) gibt den sinn der stelle folgendermaßen wieder: ‚deine klage ist sinnlos; dabei erkennen wir, daß du um des lärmes willen (an dem du freude hast) von deiner meinung nicht abgehen willst.‘ Abgesehen von ‚dabei erkennen wir‘ scheint mir diese übersetzung in allen stücken unrichtig zu sein. Für *deinem sinn nicht entweichen* gilt das schon oben bemerkte, der gegensatz zum folgenden (*bistu aber tobende*) verlangt eine andere interpretation. *One reimen* soll ‚sinnlos‘ heißen, Bernt denkt wohl an die spätere anwendung von *ungereimt*[1]). Das verbum *reimen* kann aber niemals ‚passend reden‘ bedeuten. Die übertragene bedeutung, fügen, passend machen, anpassen, die besonders im reflexiven gebrauch häufig ist, ist im 15. jh. noch sehr spärlich vertreten, s. Braune, Reim u. Vers (Heidelb. 1916) 33. *Durch donens und reimens willen*, hier soll *donen und reimen* soviel heißen wie lärm, wobei *reimen* in dem sinne von ‚viel und unnütz reden‘ genommen werden soll. Diese aus dem Pustertal von Schmeller (bayer. Wb. 2, 95) angeführte bedeutung kann von allem anderen abgesehen, wie Bernt selbst bemerkt, schon deshalb nicht in frage kommen, weil dann *reimen* in unmittelbarer folge in entgegengesetztem sinne gebraucht sein würde. Um dem meister von Saaz nicht eine so blöde stammelei aufzubürden, will Bernt das zweite *reimen* in *raumen* ändern, eine von Schmeller (2, 90) belegte nebenform zu *raumen* (susurrare, mussitare). Dieses verbum paßt überaus schlecht zu *donen*; der Tod will doch auf den lauten jammer, die leidenschaftlichen flüche, das ‚gerüfte‘ des ackermanns zurückweisen. Aus demselben grunde ist die von Bernt nebenher erwogene lesart *rymen* (*rüemen*) ausgeschlossen.

Burdach ändert das erste, Bernt das zweite *reimen*. wenn aber mit *da von prufen wir* vom zweiten auf das erste satzglied zurückgewiesen und aus ihm ein schluß gezogen wird, scheint es mir das natürliche, daß die bezeichnung des wichtigen begriffs nicht wechselt. Jedenfalls hat nach dem stande der überlieferung die erklärung an sich wahrscheinlichkeit, die mit der wiederholung von *reimen* auskommt. Ich meine nun, daß man nur dem wortsinn zu folgen hat, um die stelle zu verstehen. *Reimen* heißt dichten, verse machen:

manec man nimt sich rîmens an,
der sîn doch gar lützel kan. Renner 17817.

[1]) die übertragene anwendung des nicht verneinten part. ist außer gebrauch gekommen (DWB. 8, 673).

dein clage ist one reimen kann also nur bedeuten: deine klage ist nicht in versen[1]). *âne rîmen* s. unten (IV) in der aus dem Lucid. angeführten stelle. Der gelehrte dorfschreiber im Ring des Heinrich Wittenweiler sagt (22[b], 31):

chlugeu sach wil reymens nicht,
wer mag ein disputyeren
mit gmessner red (= *metrico sermone*) *florieren.*

Darauf gibt er seine entscheidung in prosa.

Im nächsten satze, den der Tod spricht, hängt alles von der auffassung des wortes *sinn* ab: diese ergibt sich aber mit notwendigkeit aus dem folgenden: *bistu aber tobende, wutende, twalmig oder anderswo one sinne.* Der gegensatz ist deutlich, im vorhergehenden satz muß ausgedrückt sein, daß der Tod zunächst annimmt, der kläger sei nicht tobend, geistesverwirrt, sondern bei ruhigem verstand; so ist also *deinem sinn nicht entweichen* zu übersetzen: ‚ich schließe daraus, daß du um dichtens und tönens willen dich nicht deiner ruhigen überlegung entziehen willst.' vgl.: *entwîchet iuwerm muote*, laßt ab von eurer streitlust. Wilhelm v. Wenden 3828 (Jellinek, mhd. Wb. 211). ‚bist du aber wirklich von Sinnen usw.' Daran, daß zuerst der sing., dann der plur. von *sinn* steht, ist kein anstoß zu nehmen; beide gebrauchsweisen sind im mhd. in gleicher bedeutung üblich. der wendung deinem sinn entweichen stehen nahe *von sînem sinne, ûz sînem sinne komen:*

daz er vil nâch als e
von sîme sinne was komen. Iw. 3939 (var.: *dem sinne, der sinne, sînen sinnen*).
si was nâ ût heren sinne
komen dorch den grôten toren.
here witte hade sî nâ verloren. Eneit 13014 Behaghel.

sinn, verstand, überlegung: *prufe und grab mit sinnes grabestickel in die vernunft.* Ackerm. 8, 7. *Donen* kann sowohl in dem ursprünglichen engeren sinne (*dönens auf dem saitenspil.* Ring 12[a], 9), als in dem schon früh auftretenden allgemeineren des klingens, schallens, der auch in üble bedeutung übergeht, verstanden werden: *daz das wort ym schwang gehe und nicht widderumb eyn loren und dohnen daraus werde* Luther 12, 37, Weim. ausgabe; nd.: *dei dönt dâ wat her*, s. DWB. 11, 1, 765.

‚Der Tod tritt sofort als kalter skeptiker, der er nach absicht des dichters sein soll, mit hohnworten auf den plan,' mit diesen worten leitet Burdach seine erklärungen zum 2. kapitel ein, und diesem charakter entsprechend sind auch die behandelten sätze aufzufassen. Nur ein wahnsinniger kann das recht des allherrschers Tod anzweifeln — höhnisch sagt er, du sprichst doch aber nicht in versen, also muß ich eigentlich annehmen, daß du bei ruhigem verstande bleiben willst.

In der sich allmählich entwickelnden disputation mit ‚sittlichen, philosophischen und religiösen gründen' (Burdach 172) erweist der Tod denselben umfang des wissens wie der Ackermann. 16, 10 beruft er sich auf *die Romer und die poeten* (die beziehung auf die poeten ist schon ganz im sinne humanistischer anschauung, s. Burdachs anm.), 16, 28 auf Pythagoras[2]), im 18. kapitel trägt er allerlei aus biblischer und weltlicher geschichte vor, wobei unter anderem die Akademie zu Athen erwähnt wird; 22, 14 zitiert er Aristoteles, der auch 30, 14 mit Avicenna zusammen von ihm genannt wird. Dem Tod ist im 26. kapitel die aufzählung aller wissenschaften und künste in den mund gelegt — es entspricht also durchaus der vom verfasser des gesprächs festgehaltenen vorstellung, wenn auch an der hier behandelten stelle eine gelehrte anspielung angenommen wird, eine beziehung auf die antike vorstellung, daß zum dichten eine art von furor[3]) notwendig sei, oder anders gewendet, daß furor sich in versen ausspreche. Die loci communes hierfür finden sich bei Cicero: *saepe enim audivi poetam bonum neminem (id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt) sine inflammatione animorum exsistere posse et sine quodam afflatu quasi furoris.* de orat, 2, 194; *negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato. quem si placet appellet furorem, dummodo is furor ita laudetur ut in Phaedro Platonis laudatus*

[1]) so auch Jellinek, mhd. Wb. 579, wo allerdings *reimen* als nominalform gefaßt ist.

[2]) Pythagoras, auch von Wolfram zitiert (Parz. 773, 25), gilt dem Mittelalter als der weiseste der weisen; s. die kuriose beschreibung seines aussehens zu anfang der apocalypsis Goliae. Er ist der erfinder der musik, die littera Pythagorae (Y) wird als symbol der beiden wege gedeutet, die der mensch einschlagen kann, zum heil oder zum verderben (Cambr. Lieder Nr. 10: *Vite dator*).

[3]) daß dem verf. das lat. furor vorschwebt, glaube ich aus der wendung *bistu aber tobende, wutende, twalmig* entnehmen zu dürfen.

est. de div. 1, 80; daher redet die ihren sinnen entrückte seherin in versen: *furoris divinationem Sibyllinis maxime versibus contineri.* de div. 1, 4; *etiam per furorem divini eodem erant nomine* (nämlich *vates*), *quia et ipsi quoque pleraque versibus efferebant.* Isidor, Etym. 8, 7, 3. Daß dem Ackermann die schöne Phaedrusstelle bekannt war, auf die Cicero hinweist (Phaedrus 245 A) und die später für die Poetik bedeutsam werden sollte, ist kaum anzunehmen, aber die Cicerostellen hat er sicher gekannt. Das versteht sich bei der bedeutung, die gerade Cicero für die frühzeit des Humanismus hatte, von selbst. Petrarca ist sowohl mit de oratore wie mit de divinatione vertraut (Hortis, Cicerone nelle opere del Petrarca e del Bocaccio 28, 46). Erhält auch Cicero im Humanismus und besonders durch Petrarca einen ganz anderen rang als früher, so hatte er doch sein ansehen das ganze Mittelalter hindurch bewahrt, nicht nur als lehrer der rhetorik, sondern auch als philosoph; ich brauche nur auf Johannes von Salisbury hinzuweisen, bei dem unter anderem auch die kenntnis der schrift de div. nachzuweisen ist (Schaarschmidt, Johannes Sarisberiensis 92). Über das fortleben Ciceros im Mittelalter s. Manitius, Gesch. d. lat. Lit. im Mittelalter I, 478ff.; Norden, Antike Kunstprosa 708.

Für die verwendung der Cicerostellen im 2. kap. des gesprächs kommt es nicht darauf an, wie der verfasser selbst sich zu dem antiken gedanken stellt, ob er eine vorstellung von der idealen auffassung des furor (der platonischen *μανία*) hat, sondern lediglich darauf, daß die anspielung von gebildeten lesern verstanden wird. Dem höhnischen tone, in dem der Tod spricht, ist es durchaus angemessen, daß für den besonderen zweck die reminiszenz in ironischem spiel benutzt wird. Aber daß ein deutscher schriftsteller diese anspielung wagen darf, hat doch ein großes kulturhistorisches interesse. Die vorstellung eines irrationalen urgrundes der kunst, in der altgermanischen zeit dunkel gefühlt, dem Mittelalter fremdartig, tritt hier zum ersten male auf.

II.

Dem Skalden ist das dichten eine rauschartige entrückung durch Odins met, *óðr*, dichtergabe darf man geradezu mit *furor* wiedergeben, auch ags. *drêam* in der bedeutung *modulatio, harmonia* u. a. (*drêamcræft* ist musik) kann ursprünglich nur das außersichsein, die erhebung über das gewöhnliche verstandesleben bezeichnen[1]). Natürlich sieht auch der Christ in der dichterischen begabung ein geschenk gottes, wie unter anderem die berufung des Cädmon (Beda hist. eccl. 4, 24) zeigt. Cynewulf schildert im epilog zur Elene, wie er befangen unter dem druck der welt dahingelebt habe, bis ihn Gott mit seiner lehre erhellte, seine brust aufschloß, und die in ihm schlummernde dichtergabe erweckte: *bâncofan onband, brêostlocan onwand, leoducræft onlêac*[2]). Elene 1249. Alle fertigkeiten, alles wissen stammt von Gott: die beredsamkeit, die dichtung (*singan and secgan*), harfenspiel, wissenschaft von göttlichen dingen, waffengewandtheit, steuer- und segelkunst, körperliche behendigkeit (*sum mæg hêanne bêam stælgne gestîgan*), fertigkeit des schmiedens, kenntnis der wege, die weithin über die lande führen — alles das sind gaben Gottes: *swâ se waldend ûs godbearn on grundum his giefe bryttað* (Crist 664—682, vgl. ‚der menschen gaben' Grein-Wülcker II, 2, 140). Die dichtung nimmt keine ausnahmestellung ein, ist nicht in einziger art eine übertragung göttlicher kraft, die vorstellung des überwältigt, entrückt werdens fehlt völlig. Der dichter weiß, daß alles, was in seiner natur liegt, von Gott stammt; Gottes beistand ist notwendig, um es in wirksamkeit zu setzen, er bittet Gott um hilfe bei seiner dichtung, weil diese ebenso wie jede andere tätigkeit den segen Gottes erfordert.

Alles menschliche streben, jede betätigung wird im Mittelalter nach dem allgemeinen endzweck, der erlangung der ewigen seligkeit gewertet. Wurde die dichtung diesem gesetz unterstellt, so konnte wohl die geistliche ihres erbauungs- und erziehungswertes wegen bestehen, die weltliche aber mußte herabgewürdigt, im günstigsten falle zu einem *ἀδιάφορον* werden. Der geistliche dichter darf sich ungescheut an Gott um beistand wenden, ja es kann zum ausdruck kommen, daß der *almus spiritus* selbst durch den mund des dichters spricht. So entsteht hier ein gegenbild zum antiken *ἐνθουσιασμός*, nur daß natürlich

[1]) Unter dieser voraussetzung ist die an sich höchst unwahrscheinliche annahme entbehrlich, daß im alts. und ags. zwei gleichlautende wörter verschiedener herkunft nebeneinander gestanden hätten, von denen das eine dem nord. und hochd. fehlen soll. *drêam*, dichtung, tönen und *drêam* (as. *drôm*) jubel zeigen eine leicht begreifliche ausweichung zu einer klanglichen vorstellung; beachtenswert ist, daß die lust des rausches durch *drêam, drôm* bezeichnet wird; hier ist der übergang von der vorstellung des außersichseins deutlich.

[2]) Gamli bittet Gott, ihm das tor der dichtungsburg (d. h. der brust) aufzuschließen: *óðborgar hlið*, Skjaldedigtn. 1 B 548.

die vorstellung einer rauschstimmung, einer verrückung des besonnenen geisteszustandes fehlt. Bei der anrufung Gottes wird in typischer weise auf gewisse bibelstellen bezug genommen, besonders auf ps. 50, 17: *domine labia mea aperies et os meum annunciabit laudem tuam.* Schon Otfrid paraphrasiert diesen vers (1, 2, 3) die Vorauer Sündenklage zitiert ihn: *domine labia mea aperies, nû gestade, herre, mir des, daz ich dîn lop gesprechen mege; mînen munt insliuz und phlege der werche mîner zunge* (vgl. den anfang des Anegenge). An ps. 80, 11 (*dilata os tuum et implebo illud*) knüpfen an die Wiener und die Milstätter Exodus, ebenso Hartmann, vom Glauben 28: *wander selbe alsus gebôt: aperi os tuum et implebo.* Gott *sendet, verlîhet ze munde* (lob Salomons 5; Wahrh. 3, Rolandsl. 5). Ein ausdruck der demütigung Gott gegenüber ist der hinweis auf die eselin des Balaam (Num. 22, 28: *aperuitque os asinae et locuta est*):

cordis in aure tamen si sibilus ille resultet,
impleat et mentem, calamum quo tinguo, liquore,
qui facit humanas asinam formare loquelas
indocilemque virum querulo confundere rithmo,
carmine succincto, quae restant gesta, notabo.
Milo, vita S. Amandi (poet. lat. aevi Car.[1]) 3, 599, 35).

nû beleite mîne sinne,
sam dû der eselinne
ûf tæte ir munt Anegenge 9.
entsliuze mînen guomen,
der des esels munt entslôz,
darûz menschlich stimme vlôz. Hugo von Langenstein, Martina 1, 56.

vgl. Strickers Karl 92ff. und im übrigen die zusammenstellung bei Ritter, Die Einleitungen d. altd. Epen (Bonn. diss. 1908) § 1 und 2.

Die strenge kirchliche auffassung, wenn sie auch immer und immer wieder mehr oder minder schroff ausgesprochen wird, konnte im leben nicht aufrecht erhalten werden. Das gilt für das verhältnis zur antiken dichtung und für die dichterische produktion der zeitgenossen, zunächst der lateinischen, dann als die vulgärdichtung zur literatur wird, auch dieser gegenüber. Die aus allen jahrhunderten ertönenden stimmen strenger eiferer ändern nichts an der tatsache, daß das Mittelalter zu jeder zeit die antike literatur, vor allem die dichtung, als die grundlage aller bildung angesehen hat. Eine reine ästhetische würdigung der dichtung theoretisch festzulegen, mochte sie auch gefühlsmäßig vorhanden sein — dazu war weder diese zeit, noch die folgende im stande. Welcher mittelalterliche ballast wird von der poetik bis in die zeit der aufklärung mitgeschleppt! Bei der verteidigung der heidnischen dichtung konnte man sich auf den schulzweck beschränken, auf die ausbildung in der eloquentia, auch in der formalen dichterischen fertigkeit zum dienste Gottes und der kirche, wie es etwa Hrabanus Maurus tut, wobei er darauf hinweist, daß für die christlichen zwecke die ars gentilis ebenso zu behandeln sei wie die heidnischen gefangenen weiber nach dem mosaischen gesetze (*si videris in numero captivorum mulierem pulchram et adamaveris eam, voluerisque habere uxorem, introducas eam in domum tuam: quae radet caesariem et circumcidet ungues.* Deut. 21, 11): *poemata autem et libros gentilium si velimus propter florem eloquentiae legere, typus mulieris captivae tenendus est, quam Deuteronomium describit.* Plat C 2, 156. Ganz in diesem sinne erzählt Metellus von Tegernsee (Münch. Sitz.ber. hist. ph. Kl. 1873, 490), wie ihm von jugend auf *risit clarisonis modulis musa Maronis*; er habe sie sich angetraut und ihr nägel und haare beschnitten:

hanc acceptavi puer et crescens adamavi;
quam cum despondi victoris jure totondi
cuncta profanorum resecans moribunda deorum.

Die formale vorbildlichkeit des Vergil und Ovid war unbestritten. Es ist eine bescheidenheitsformel, wenn die dichter betonen, daß sie die antiken muster nicht erreichen können. Amarcius dagegen meint es sehr ernsthaft, wenn er die christlichen dichter Alcimus, Avitus, Arator, Sedulius, Juvencus in formaler beziehung den heidnischen, deren fabulae auch er verurteilt, nachstellt:

Alchimus, Arator, Sedulius atque Juvencus
non bene tornatis apponunt regia vasis
fercula. 3, 270.

[1]) weiterhin zitiert als plat C.

Schwieriger stellte sich die aufgabe, den inhalt der heidnischen dichtungen zu verteidigen, hier blieb immer das wirksamste mittel die ausdeutung der äußeren vorgänge nach moralischer und religiöser richtung, wie sie seit alter zeit hergebracht war. So konnte die dichtung als propädeutisch wertvoll verteidigt werden. Hugo von St. Victor rechnet sie deshalb zu den *appendentia artium*, die dichtung ist eine vorbereitung für die philosophie (Taylor, The mediaeval mind 2, 111). Theodulfus zählt in einem gedichte (plat C 1, 543) unter den büchern, die er zu lesen pflegt, nach einer reihe von geistlichen dichtern auch Vergil und Ovid auf, und begründet es damit, daß die *fabulae poetarum* von den philosophen mystisch ausgelegt werden könnten:

in quorum dictis quamquam sint frivola multa,
plurima sub falso tegmine vera latent.
falsa poetarum stilus affert, vera sophorum.

Er erläutert es an beispielen, unter denen natürlich die virgo der 4. ecloge des Vergil nicht fehlt.

Dem Mittelalter war wohl bekannt, daß Plato die dichter aus seinem staat verbannt hatte. Die begründung, daß die dichtung nicht das wesen der dinge, sondern einen schein darstelle, wurde zu dem vorwurf vergröbert, die dichter seien lügner. Dieser vorwurf wird unendlich oft erhoben und zurückgewiesen. Die vorstellung, daß die dichtung einen wahrheitskern enthalte, der durch auslegung erkennbar werde, kam zunächst der antiken dichtung zu gute, wurde aber auch für die dichterische produktion in anspruch genommen, soweit sie nicht ohne umwege erbauen oder belehren wollte: *officium autem poetae in eo est, ut ea quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducat.* Vincentinus Bellov. spec. doctr. 3, 110. Die so lange nachwirkende herrschaft der allegorie beruht auf diesem theoretischen satz. Nigellus schickt seinem vortrefflichen speculum stultorum eine weitläufige einleitung voraus, in der alle züge der umfangreichen dichtung bis auf den schwanz des esels ausgedeutet werden (Wright, The anglo-latin satirical poets of the 12th century 1, 4). Dichter, die historische stoffe in großer epischer form behandeln, betonen mit stolz die unmittelbar vor augen liegende wahrheit ihrer erzählung, besonders gegenüber Homer, der ja überhaupt unter dem einflusse der schrift des Dares zum typus des poetischen lügners wurde (*Argolicum rimans figmentum Homerus* plat C 2, 476. III, 6) und auch dem Vergil:

si non tam Aonias sapiant haec carmina musas,
quam quae Maeonides Virgiliusque sonet,
at non hic Orci nugas, non pocula Circes,
Cyclopa, Harpyas, monstra nec ulla legis;
Graecula veridicus non curat somnia Phoebus,
nec faciem fuco musa pudica linit.

‚Meine erzählung ist wahr und bringt *res propriis visas oculis*':

si non tamquam optimus iste poeta
optima at certe debet ut historicus.

Guilelmus Apulus, De rebus Normann. Migne 149, 1023.

Die vorliebe für Lucan erklärt sich aus dieser auffassung.

Die wahrheit, die in der dichtung verborgen liegt, nützt, die gestaltung erfreut, so befand man sich in übereinstimmung mit der auch im Mittelalter hochangesehenen Ars poetica: *lectorem delectando pariterque monendo* (344); *aut simul et jucunda et idonea dicere vitae* (334); die alternative dagegen: *aut prodesse volunt aut delectare poetae*, wurde weniger beachtet.

Charakteristisch für die verlegenheit, die theoretisch die dichtung dem Mittelalter bereitet, ist ihr verhältnis zum system der artes. In diesem war der ‚kunst' (im modernen sinne genommen) keine stelle angewiesen. Fanatische schroffheit zeigt die bekannte darstellung im hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Straßb. ausgabe 1879—99, pl. 11bis): in geschlossenem kreise umgeben die sieben arten des triviums und quadriviums die in der mitte thronende philosophie mit ihren vertretern Socrates und Plato. Außerhalb dieses systems sitzen unten die *poetae vel magi*, schwarze raben, die sie umflattern, bezeichnen die dämonische inspiration: *isti immundis spiritibus inspirati scribunt artem magicam et poetriam et fabulosa commenta.* Andererseits suchte man die *poetria* als einen teil des bildungssystems zu legitimieren, indem man sie als unterabteilung dem trivium einordnete. Johannes von Salisbury stellt sie zur grammatik (Metalog. 1, 17), die herrschende, aus der Antike stammende ansicht (Norden, Antike kunstprosa 883ff.) weist sie der rhetorik zu. So wird auch im speculum doctrinale des Vincentius Bellovacensis (3, 109) gelehrt.

Sobald die deutsche dichtung in das herrschaftsgebiet des buches aufsteigt, zur literatur wird, tritt auch sie in den kampf um die berechtigung und das wesen der poetria ein; die deutsche weltliche dichtung hat sich in noch stärkerem maße als die lateinische gegen die angriffe zu verteidigen, die von einer strengen, aber durchaus konsequenten anschauung ausgehen. Die vorstellung eines rein weltlichen lebens- und bildungsideals taucht nun auf und wird in der gestalt der Frau Welt verkörpert. Man versucht eine synthese; jeder befleißige sich, sagt Wirnt von Gravenberg,

wie er nâch den getuo,
den diu Werlt des besten giht
und die man doch dar under siht
nâch Gotes lône dienen hie (Wigal. 24).

Sogar ein geistlicher dichter will Gott und der Welt dienen:

swaz ich aber wîstuomes habe,
dâ mucz ich wuocher geben abe
Gote, der mir gap die kunst,
und der Werlde durch ir gunst.
Heinrich Hesler, Apocal. 149.

Strengeren und tieferen geistern war ein solcher kompromiß unmöglich, Lutwin zitiert jene verse des Wigalois, seine meinung aber ist:

wer nâch Gote leben wil,
der muoz ouch der Werlte spil
lâzen, als ich mich versinne.
Nû wer mac der Werlte minne
verdienen unde Gotes gruoz? Adam u. Eva 37.

Frau Welt tritt also in die reihe der dämonischen gestalten ein.

Die Epiker hatten den vorwurf der lügenhaftigkeit von sich abzuwehren. Mit großer energie betont der dichter der Kaiserchronik die wahrheit seiner erzählung; Konrad betet zu Gott: *dû sende mir ze munde dîn heilege urkunde, daz ich die lüge vermîde, die wârheit scrîbe* (Rolandsl. 5). Der dichter soll wahr sein: *âventiure swer die seit, der sol die mit der wârheit oder mit geziugen bringen dar.* Herrand von Wildon (2, 1). Schriftliche überlieferung gilt im allgemeinen als ausreichender wahrheitsbeweis, die berufung auf das buch, unter umständen freilich auch auf ein gar nicht vorhandenes, wird daher ein erfordernis der erzählenden dichtung, auch der aus volkstümlicher überlieferung erwachsenden. In zweifelsfällen kann man die verantwortung dem gewährsmann überlassen: *louc er, sô liuge ich.* Lamprecht, Alex. 18.

Wenn die höfischen Epiker geflissentlich die sittigende wirkung ihrer werke hervorheben, gehen sie von der überzeugung aus, daß das delectare nicht zur verteidigung der weltlichen dichtung genügt, sondern das prodesse hinzukommen muß. Doch auch diese begründung scheint manchem nicht auszureichen, die behandlung eines geistlichen stoffes soll dann zum ausgleich dienen:

swâ mich der Werlte süeze
ûf ander rede geschundet hât,
daz der mit dirre werde rât.

Konrad von Fussesbrunnen, Kindheit Jesu (vgl. den Eingang zum Gregorius des Hartmann, Rudolf von Ems, Barlaam 5, 10). Dieser gedanke ist auch der lateinischen dichtung nicht fremd:

carmine qui vacuas captavi saepius auras
rumores vulgi quaerendo stultus inanes,
adgrediar tandem veram de carmine laudem
quaerere et aeternum mihi conciliare favorem,
p. lat. C. 2, 576 (Wandalbertus Prumiensis).

Der weltliche dichter muß sich also scheuen, für sein werk die hilfe Gottes anzurufen, er dient der Welt und erwartet von ihr den dank für seine kunst. Es kommt auf das feingefühl der dichter an, wie weit ihnen der gegensatz des stoffes zu einer bitte an Gott oder überhaupt einer religiösen färbung des eingangs zum bewußtsein kommt. Wolfram, der sich des sittlichen und religiösen gehaltes des Parzivalstoffes wohl bewußt ist, wendet sich im vorspruche nicht an Gott, der Willehalm aber beginnt mit dem vollen orgel-

tone eines gebetes (benutzt von Ulrich von dem Türlîn im eingang seines Willehalm) und Gottes beistand wird für die Dichtung erbeten:

diu helfe dîner güete
sende in mîn gemüete
unlôsen sin so wîse,
der in dînem namen geprîse
einen rîter der dîn nie vergaz (Parzival vergißt Gott eine Zeit lang).

Es ist etwas ungewöhnliches, wenn der dichter von Mai und Beaflor sich an Gott mit der bitte um hilfe wendet (3, 3ff.). Auch die hörer werden aufgefordert, Gott zu bitten, daß er dem dichter beistehe (Morant u. Galie 76; j. Tit. 60). Ulrich von Lichtenstein beginnt den frauendienst mit dem preis der frauen, fährt dann aber unter benutzung einer im eingang geistlicher dichtungen üblichen formel fort: *nâch disem lob sô heb ich an ein mære als ich beste kan: in Gotes namen ich ez hebe.* Freilich geht er auch im kostüm der Frau Venus in die messe (Frauendienst 178). Ein gebet zu Gott ist unbedenklich, wenn der schwerste vorwurf, der lügenhaftigkeit nicht gemacht werden kann, also im eingang historischer dichtungen (Weltchroniken des Rudolf von Ems, Jansen Enikel, Braunschweiger Reimchronik, meister Hagen, Wierstraat). Wenn der dichter des Kittels seine schilderung einer reise in das reich der Frau Venus mit einem feierlichen gebet eröffnet, so tut er es im bewußtsein einer reineren Auffassung der Minne, und Heinrich Wittenweiler wagt es, den Ring der Dreifaltigkeit und der h. Jungfrau zu widmen, wohl um der ernst gemeinten langen lehrreden willen, die er in seine groteske dichtung eingeflochten hat. Aber er scheut sich auch nicht, am schluß eines liebesbriefes Jesus und Venus nebeneinander zu stellen (13, 37). Über die eingänge mhd. dichtungen handelt J. Schwietering in seiner untersuchung ‚die demutsformel mhd. dichter' (abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. NF. 17, 3. 1921).

Ein bewußtsein von dem eigenwert der kunst muß sich gerade innerhalb der vulgärdichtung entwickeln, weil sie durch ihre sprache von der kirche und ihrer bildung getrennt ist. Hier tritt denn auch die vorstellung auf, daß die dichtkunst keiner verteidigung bedarf. Freilich die späteren meister, die am lautesten die kunst preisen und sich über die menge hocherhaben dünken, stehen in der begriffsbestimmung des wortes sichtlich unter dem einflusse des lat. schulmäßig gefaßten ars (vgl. Roethe, Reinmar von Zweter 186ff.). Der gedanke, daß die dichtung ihr recht in sich trage, kann wohl mehr oder minder deutlich sich einstellen, im allgemeinen aber ist doch die meinung, daß nur die kunst anspruch auf anerkennung hat, die sich organisch in das system der artes einfügt und den zusammenhang mit ihnen wahrt, daß also die dichtung nach ihrem verhältnis zum wissen zu beurteilen ist.

Das system der artes wird überbaut durch die philosophie (die logik ist schon im trivium eingeordnet), alles menschliche wissen aber dient der theologie. Von dieser aus fällt daher auch ein lichtschein auf die kunst im engeren sinne, wenn ein zusammenhang mit dem schulsystem anerkannt wird. Sie kann also wiederum auf Gott bezogen und als von ihm stammend angesehen werden:

kunst hât Got selbe wert
diu kunst ist heilec, dâvon muoz si Gote sîn undertân;
diu kunst diu nimt durch Got umb êre guot von manegem werden man
Friedrich von Sonnenburg (MSH. 3, 71[a], s. Burdach, Reinmar und Walther 31).

Über den troß der meister erhebt sich durch eine höhere und freiere auffassung der kunst Konrad von Würzburg. Alle anderen künste (hier meint er die artes im mittelalterlichen sinne) werden verstandesmäßig durch lehre erworben, die poesie aber kann nicht erlernt werden, sie entspringt wie aus dem nichts durch Gottes gnade (MSH 2, 334):

für alle fuoge ist edel sanc getiuret und gehêret,
darumbe, daz er sich von nihte breitet unde mêret;
elliu kunst gelêret
mac werden schône mit vernunst,
wan daz nieman gelernen kan rede und gedœne singen;
die beide müezent von im selben wahsen unde entspringen:
ûz dem herzen klingen
muoz ir begin von gotes gunst.

die übereinstimmung mit einer bekannten, später oft zitierten Cicerostelle (pro Archia poeta 18) ist schlagend und beruht natürlich nicht auf zufall: *ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare,*

poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari. Die dichtung steht über allen anderen künsten, sie bedarf nicht wie diese *râtes und geziuges:*

son darf der sanc niht helfe wan der zungen und der brüste.

Breit ausgeführt sind diese gedanken im eingang des Trojanerkrieges (69ff.), hier formt der dichter den stolzen vers: *mir selben üebe ich mîne kunst.*

Der satz des Cicero, den Konrad benutzt, beruht auf Plato, platonisch ist die gegenüberstellung der technischen fertigkeit, die erlernt werden kann, und dem flatus divinus (Phaedrus 245 A). Aber hat schon Cicero den platonischen gedanken der *θεία μανία* gemildert, so tut es Konrad noch mehr. Die vorstellung des ungewollten überwältigtwerden, des außersichseins, der dichterischen ekstase, wenn auch gelegentlich eine antike phrase dieses sinnes übernommen wird, ist dem Mittelalter fremdartig: *οὐ πρότερον οἱός τε ποιεῖν, πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ* (Jon 534 B, das ist = *dem sinn entweichen* in der rede des Todes).

Der vorgang des dichterischen schaffens wird im allgemeinen in das gebiet der kühlen überlegung gesetzt, so beginnt die poetria nova des Galfrid von Vinesauf:

si quis habet fundare domum, non currit ad actum
impetuosa manus: intrinseca linea cordis
praemetitur opus . . .
. . . . ipsa poesis
spectet in hoc speculo, quae lex sit danda poetis:
non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens
ad verbum.

III.

Die mythologischen bilder des *ἐνθουσιασμός* zu übernehmen mußte die christliche dichtung bedenken tragen. Durch die vielzitierten scheltworte, mit denen die Philosophie die Musen vom lager des Boethius wegscheucht (*quis has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere?* de cons. phil. 1, 1) wurden beim kanonischen ansehen des buches die Musen tief herabgewürdigt. Phoebus Apollo und die Musen teilen natürlich das schicksal der übrigen gestalten der mythologischen welt; die anschauungen des Mittelalters kreuzen sich mannigfaltig und lassen sich nicht auf wenige formeln bringen. Die schroffste ansicht bezeichnet die götter als unreine geister, ein Christ kann also nicht daran denken, auch nur in der phantasie sich mit ihnen in verbindung zu setzen. Die aus antiker überlieferung übernommene euhemeristische erklärung gestattete eine mildere auffassung. Ein hübsches beispiel bietet die schilderung der hochzeit der Thetis bei Konrad von Würzburg (troj. kr. 813ff.); hier fehlen übrigens die Musen (ebenso in der aufzählung der griechischen götter und göttinnen bei Rudolf von Ems, Weltchr. 3200ff.), und Apollo erscheint nur als gott der heilkunst mit einer *apotêke* voll von *latwerjen ûzerkorn.* Die euhemeristische auffassung konnte sich mit der dämonistischen verbinden, indem man annahm, daß in den zu ehren der hervorragenden personen errichteten bildwerken sich böse geister niederlassen und unter dem namen der verstorbenen ihr wesen treiben. Die allegorische deutung verwandelt die mythologie in ein begriffliches system, das in der vorstellung des einen gottes gipfeln kann:

natura Deus est unus sed gratia multos
consortes voluit numinis esse sui.
Johannes von Salisbury, Entheticus 703.

In diesem sinne, meinte man, sei auch die antike götterlehre ursprünglich ersonnen und immer von den weisesten verstanden, von der rohen menge aber zum verwerflichen götzendienste vergröbert worden. Daß es nicht an geistern fehlt, denen die mythologischen gestalten keiner besonderen rechtfertigung bedürfen, sondern als gebilde der phantasie lieb und vertraut sind, ist zweifellos. Es kann den antiken göttern eine art von phantasiekultus gewidmet werden, auch geradezu ein paganismus deutlich genug hervortreten (Fr. von Bezold, Das fortleben der antiken götter im mittelalterlichen humanismus, Bonn 1922). Die lateinische dichtung der karolingischen zeit verwendet die mythologischen elemente reichlich, dann zeigt sich ein nachlassen, vom 12. jh. aber an, in der aetas Ovidiana (Traube, Vorlesungen und Abhandlungen 2, 113) tritt die mythologie wieder stark hervor, in der dichtung der vaganten kann sogar ein streben nach durchaus heidnischer färbung beobachtet werden (W. Meyer, Die Arundelsammlung 6). Was sich der einzelne dichter

bei der verwendung mythologischer elemente denkt, ist natürlich meistens schwer zu sagen. Vieles wird eben schulmäßig immer wieder übernommen, z. b. *Olympus* als bezeichnung des christlichen himmels:

claviger astrisoni tunc inquit Petrus Olimpi
plat C 3, 175, 117 (Sedulius Scottus).

at postquam summi voluit regnator Olympi
virginis intactae talamos invisere gratis.
Migne 133, 983 (Fridegodus, De vita S. Wilfridi).

schon der archipoeta braucht *Jupiter* als bezeichnung des christlichen Gottes, er umschreibt in der confessio 1. Reg. 16, 7 (*homo enim videt ea quae parent, dominus autem intuetur cor*) mit: *homo videt faciem, sed cor patet Jovi.* Viel kühner freilich ist Dantes *o sommo Giove, che fosti in terra per noi crucifisso* (Purg. 6, 18).

Die strenge anschauung muß die anrufung Apollos und der Musen verwerfen: *poetae vero sub nominibus honestis eosdem rogitant spiritus immundos aspirare sibi, sacrilega praesumptione deos appellantes, cum daemones sint.* Gerhoch von Reichersperg bei Migne 194, 95 (zu Apoc. 16, 13); *perfusi daemonis arte* sind nach Walahfrid Strabo die heidnischen dichter (plat C 2, 297, II, 3). Es ist die vorstellung, die dem bilde des hortus delic. zu grunde liegt. Auf ihr beruht es, wenn die dichter eine hilfe der Musen ausdrücklich abweisen:

Phoebum et ter ternas decima cum Pallade Musas
Orpheaque et laticem simulatum fontis equini
Ogygiamque chelyn, quae saxa sequacia flectens
cantibus auritos erexit carmine muros,
sperne, fidis: magis ille veni nunc spiritus, oro.
Sidonius Apollinaris MG. auct. antiquiss. 8, 239 (XVI, 1).

versibus infandis non unquam dicere dignor,
ut quondam argutus fertur dixisse poeta:
scandite nunc Elicona deae, cantumque monete (vgl. Vergil, Aen. 7, 641),
sed potius nitar precibus pulsare Tonantem,
verbum de verbo peto.
Aldhelmus, De virginitate 23 (MG. auct. antiq. 15, 353.
vgl. die praefatio zu den aenigmata ibid. 98).

Ermoldus Nigellus schickt seiner großen dichtung über Ludwig den Frommen einen mit akrostichon und telestichon versehenen anruf an Gott voraus, weder die nymphae, noch die Pierides, noch Phoebus will er um beistand bitten, wie die getan, *quos vana peritia lusit* (plat C 2, 4, 11ff.). Gleich darauf (I, 9): *cum sim rusticulus, norim nec claustra Camenae.* Florus Lugdunensis wünscht, daß die castalische quelle vertrocknen möge (553, XXV, 27). Bisweilen wird einfach heidnischer und christlicher brauch nebeneinandergestellt: jene alten dichter riefen Phoebus und die Musen an, *me robusta fides . . . excitat* usw. (Heiricus, plat C 3, 452, 13). Andere beispiele einer abweisung der Musen sind plat C 52 (IV, 1):

Aoniae nunc non gelida de rupe Camenae
ut veniant, petimus: verum te, Sophia virgo usw.
Paschasius Radbertus (s. Traube, O Roma nobilis 312).

3, 615 (Milo). 4, 1, 232 (Stephanus Leodiensis, vita S. Landberti);

non hic mihi Clio,
non mihi Calliope, sed summa vocanda sophya est.
Rom. forschungen 6, 513 (Eupolemius, Messias).

Diese bekenntnisse sind nicht immer in vollem ernste zu nehmen, es sind stilistische mittel, die für gewisse gelegenheiten als passend angesehen werden, z. b. einem geistlichen würdenträger oder überhaupt hochstehenden personen gegenüber. So geberdet sich der archipoeta, der wahrlich vor den gestalten der mythologie keine scheu hat, streng kirchlich in einem an Friedrich I. gerichteten gedichte (*Salve mundi domine Caesar noster ave*):

(str. 7) *filius ecclesie fidem sequor sanam,*
contempno gentilium falsitatem vanam,
unde iam non invoco Febum vel Dianam (gemeint ist Dione)
nec a Musis postulo linguam Tullianam.

Nicht verwunderlich ist es daher, daß trotz der streng kirchlichen auffassung Phoebus und die Musen in der lateinischen dichtung ihr regiment aufrecht erhalten und anrufungen und hinweise außerordentlich häufig sind. Die allegorische deutung der Musen ist nicht ohne bedeutung; Sidonius Apollinaris billigt die von Mamertus Claudianus vorgeschlagene, der in den Musen die wissenschaften erkennt, wobei er die siebenzahl der artes durch die architectonica und metrica ergänzt (MG. auct. antiq. 8, 79, 5). Es ist aber durchaus nicht anzunehmen, daß sich die dichter immer darüber rechenschaft gaben, ob und warum sie die mythologischen vorstellungen verwenden durften. Die stilistische vorbildlichkeit der antiken dichtung war anerkannt, schon dadurch erhielten diese typischen wendungen ihre legitimierung. Sehr stark tritt im Mittelalter ein gebrauch hervor, der auch dem antiken latein nicht fremd ist[1]), daß *camena* oder *musa* die dichterische gabe oder auch geradezu *carmen* bedeutet. Die grenze zwischen sach- und personenvorstellung wird nicht scharf gezogen. Wie *carta* oder *libellus* angeredet und z. b. aufgefordert werden, sich zum adressaten zu begeben, so unterhält sich der dichter mit der *musa* oder *camena* oder sendet sie als botin. Walahfrid Strabo führt ein gespräch mit seiner *scintilla*, d. h. seiner dichterischen begabung und läßt sich von ihr über das erzbild Theodorichs von Bern belehren (plat C 2, 370; vgl.: *at postquam ingenii nostri scintilla reluxit.* Migne 141, 1423). Die vorstellungen können andererseits zu sehr lebendigen bildern werden, wobei auch originelle züge hervortreten, die der Antike fremd sind. Ich muß mich auf einige wenige beispiele beschränken. Gedicht, dichterische tätigkeit, dichterische gabe — nicht immer ist der sinn deutlich — kann durch den sing. oder plural von *musa* und *camena* bezeichnet werden. Alcuin sagt *hac in musa* im sinne von *hoc in carmine* (plat C 1, 226, 14), das hohelied nennt er *egregias sponsi sponsaeque camenas* (299, LXXVIII, 2). *cantare camenas:*

> *quapropter, vates cuncti, concurrite in unum,*
> *atque meo David dulces cantate camenas.*
>
> 360, II, 4. vgl. 239, XVII, 4; *canere musas* 1, 244, XXIII, 22.

Eine ode aus St. Gallen beginnt: *Christus ad nostras veniat camenas* (plat C 4, 1, 332). In freierer wendung stellt Milo das neue testament dem alten als *evangelicae camenae* gegenüber:

> *hactenus antiquos descripsi carmine patres,*
> *nunc evangelicas est par temptare camenas.*
>
> plat C 3, 645.

Natürlich kann auch der name einer einzelnen Muse in diesem sinne gebraucht werden: *nam cuncta nequit mea ferre Thalia.* plat C 4, 1, 358, 15. Epitheta treten hinzu, vor allem solche, in denen sich die bescheidenheit des dichters ausdrückt. Ermoldus Nigellus: *rustica nostra tamen nuper musella placebat.* a. a. o. 2, 85, 5. Hrotsvit spricht von ihrer *sordidula camena* (I, 1, 9). Ein trauergedicht *dictant camenae lacerae* plat C 4, 1, 310, 9. Das gespräch mit der Muse ist in der dichtung der karolingischen und der nächstfolgenden zeit besonders beliebt. Ein solches gespräch, in dem die Muse den ruhm Karls des Gr. verkündet, enthält auch eine prächtige stelle zu ehren der dichtung überhaupt (*munera Musarum saeclis aeterna manebunt*, der gedanke ist natürlich antik) plat C 1, 396, II (v. 24—38). Als botin wird die *musa*, *camena* oder aber eine benannte der neun schwestern gesendet, beispiele: plat C 1, 260, XLVII, Alcuin; 1, 563, LXXII, 3, Theodulfus; *ito, Talia, celer;* 2, 362, XVIII, 1. Walahfrid Strabo: *velox, Calliope, viam frequenta*; Hucbald: *musa decus vatum, moderato, Polimnia, gressum*, 4, 1, 265; unter den carmina Centulensia des Micon steht ein gedicht, in dem die musa zum magister, praeceptor geschickt wird, ihm verse über verschiedene festtage aufzusagen (3, 298, XVI); zum schluß läßt der dichter sie um belohnung bitten: *plenam cervisiae cuppam merear quoque habere*, am schluß des folgenden, gleich angelegten gedichtes (XVII): *iam quia cervisam minime merui quoque habere tempore natali, veniat nunc Bachus abunde.*

Bei dem anruf zur hilfe oder aufforderung zu singen, zu verkünden, der übernahme allbekannter antiker wendungen ist wohl zu beachten, ob eine mythologische färbung beabsichtigt wird. *musa*, *camena* in dem allgemeinen sinne ‚dichterisches vermögen' kann leicht personifiziert werden, es entsteht so ein ganz neutraler anruf, der ohne bedenken, auch bei geistlichen stoffen angewendet wird. Walahfrid Strabo, dem die antiken dichter, wie oben zitiert wurde, *perfusi daemonis arte* sind, braucht in der visio Wettini ohne scheu die wendung: *musa soror, . . . pange melos* (plat C 2, 307, 104), der h. geist soll sich mit ihr verbinden: *spiritus alme, veni nostraeque adjungere Musae* (309, 173). Etwas weniger christlich klingt es, wenn ein name genannt wird; da aber *mea Clio* ebenso wie *mea musa* gebraucht wird, so ist auch hier eine recht-

[1]) s. *Camena* im Thes. linguae lat.; griech. z. b.: *τοῖον γὰρ ὑπώρορε μοῦσα λίγεια.* w. 62.

fertigung ohne weiteres möglich. Anrufe, oft mit nachahmung bekannter antiker stellen sind also außerordentlich häufig, nur einige beispiele seien angeführt: *eia camena libens nunc dicito carmina.* plat C 1, 553, LV, 1, Theodulfus, in die resurrectionis; *musa, nostrum, plange, soror, dolorem.* 2, 412, LXXV, 1. Walahfrid Strabo; *rumpe, camena, moras* (geistliches gedicht), 3, 51, II, 1, Radbertus; *eia, age, Vacceiam late mihi, musa, vagantem ... pande,* 599, 40, Milo, vita S. Amandi; die Alexandreis des Walther von Chatillon beginnt: *gesta ducis Macetum totum digesta per orbem ... musa refer; musa, virum prome Nembrot de germine Nembrot.* Gotfrid von Viterbo MG. SS. 22, 31. Doch fehlt es keineswegs an stellen, deren fassung zeigt, daß der dichter sich die mythologischen gestalten deutlich vergegenwärtigt. Paulus Diaconus sagt, seine *poemata* seien *inculta,* da die Musen mit dem kloster nichts zu tun haben wollen:

> *angustae vitae fugiunt consortia musae ...*
> *per rosulenta magis cupiunt sed ludere prata.* plat C 1, 43. V.

ganz heidnisch klingt der Anruf beim Primas:

> *opem ferte michi* *Clio, Melpomene!*
> *docte vos forsitan* *detinent Athene ...*
> *cetere sex ibi* *maneant camene:*
> *vos autem, que turbe* *principes novene,*
> *nostre principium* *date cantilene.* 16, 114 (W. Meyer).

gleich darauf aber (136) wendet er sich an Jesus: *ne quid stulte dicam, Jesu, tu me tene.* Ganz außerhalb der christlichen gedankenwelt stehen die Hinweise auf die castalische quelle:

> *et calido pectus Parnasi fonte refirma.* plat C 1, 253. XL, 4 (Alcuin);
> *ergo tibi musas sanctumque Helicona resigno*
> *et dulces sacri desero fontis aquas.*
> Arnulfus Lexoviensis Migne 201, 200;

> *fonte tuo sic, Phoebe, tuum perfunde poetam*
> Alanus, Anticlaudianus (Wright, Satirical poets 2, 273);

> *Eliconis rivulo modice respersus.*
> Walther Mapes p. 159, Wright.

Sedulius Scottus läßt die Muse als wasserfrau in der quelle hausen: *Pegaseo flavum caput erige fonte,* ihr kuß weiht ihn zum dichter: *oscula da labiis Sedulio roseis* (plat C 3, 166. II, 3. 6). Zur winterszeit versinkt sie: *fonte camenali glauco circumdata peplo summersit flavum sacra virago caput* (3, 172. VII, 9); vgl. aus weit späterer zeit die schilderung der vom Pegasus durch hufschlag hervorgerufene fontaine de Sapience im Livre du chemin de long estude der Cristine de Pizan (hrsg. von Püschel) 799ff. Die Musen baden darin:

> *la vi je neuf dames venues*
> *qui se baignoient toutes nues*
> *en la fontaine.* 813.

Mit der dichtung in den linguae barbarae haben Phoebus Apollo und die Musen natürlich nichts zu schaffen. Rudolf von Ems übernimmt im Barlaam (252, 6) aus seiner quelle die streng kirchliche ansicht über die Musen:

> *der selbe got niun tohter liez,*
> *die heizet ir die sängerin.*
> *waz möhte tœrscher an iu sîn,*
> *danne daz in iuwer muot*
> *nâch helfe stæten dienest tuot.*

Apollo ist im französischen heldenepos zum muhammedanischen Götzen geworden (*Mahummet sert e Apollin reclaimet.* Rol. 8) und wird so von den deutschen dichtern übernommen. Es ist daher etwas ganz und gar ungewöhnliches, und durch jahrhunderte hindurch ist ihm kein deutscher dichter gefolgt, wenn Gottfried von Straßburg sich an Apollo und die Musen wendet, da seine eigene kraft ihm für die schilderung

der schwertleite nicht auszureichen scheint (4851 ff., vgl. Hoffa, Antike elemente bei Gottfried, Zeitschr. f. d. A. 52, 341):

hiezuo enweiz ich, waz ich tuo
ich entuo daz eine darzuo,
deiswâr, daz ich noch nie getete.

Apolle und *die Camênen, der ôren niun Sirênen*, die das wasser ihrer brunnen so manchem in fülle spenden, mögen ihm einen tropfen (*trahen*) gönnen. Bei diesem anruf handelt sich nicht um übernahme schulmäßiger wendungen, sondern um aneignung eines klassischen motivs mit starker, umschaffender phantasie. In den schlußworten: daß ihm die Musen *oben in ir himelkœren* seine bitte gewähren möchten, scheint eine beziehung zu Martianus Capella vorzuliegen, der den Musen die einzelnen himmelssphären zuweist (1, 27). Während in der schilderung des Helikon von den brunnen der Musen gesprochen wird, ist es vorher (4728) nur eine quelle, aus der Heinrich von Veldeke geschöpft hat: *ich wæne, er sîne wîsheit ûz Pegases urspringe nam, von dem diu wîsheit elliu kam*[1].

Gottfrieds auffassung vom wesen der dichtkunst entspricht es, daß der trunk aus dem castalischen quell nicht berauscht, sondern künstlerische besonnenheit, klarheit und schönheit der form verleiht. Es kommt wohl in der lateinischen dichtung gelegentlich nach antikem vorbilde eine wendung vor, die das außersichsein, überwältigt werden andeutet, so spricht Albertus Stadensis im prooemium zum Troilus vom heiligen antrieb (*impetus ille sacer*), der ihn, den widerstrebenden, zu seiner dichtung geführt hat, im allgemeinen aber der begriff der *θεία μανία* (*furor divinus*) dem Mittelalter fremd. Nur auf eine bekannte stelle des archipoeta ist hinzuweisen:

michi nunquam spiritus prophetie[2] *datur,*
nisi prius fuerit venter bene satur;
dum in arce cerebri Bachus dominatur,
in me Phebus irruit et miranda fatur.

hier liegt zweifellos parodistische umbildung eines platonischen gedankens vor, denn die zusammenstellung des mantischen, des bacchischen und des poetischen enthusiasmus stammt aus dem Phaedrus (s. unten).

IV.

Die antike tradition sieht in der versform ein zeichen der entrückung über das verstandesleben, sie erklärt auf diese weise, daß die mantisch begeisterten sich in versen ausdrücken. Dem Mittelalter war die versform ein gefäß für jeden inhalt, auch für solchen, der ruhige betrachtung und verstandesmäßige darstellung verlangt. Es findet sich höchstens der gedanke, daß man der prosa eher wahrheit zutraut als den versen. So steht in der poetischen vorrede des Lucidarius, daß dieser auf den besonderen wunsch des auftraggebers in prosa geschrieben sei, weil er nichts als wahrheit enthalten solle:

und bat, daz sie ez tihten
âne rîmen wolden
wan sie ensolden
niht schriben wan die wârheit. Deutsche Texte des Mittelalters 28, XII.

Der vers aus dem ring des Heinrich Wittenweiler (*chlugeu sach wil reimens nicht*) ist schon oben angeführt worden. Erst nachdem sich die vulgärprosa als kunstform entwickelt hat und sich der poesie gegenüberstellt, kann eine ästhetische verwertung des platonischen *μανία*-gedankens versucht werden.

V.

Mit dem einsetzen der humanistischen bewegung wird zwar der begriff des poeta außerordentlich gehoben, das selbstbewußtsein der poetae steigert sich bis zum grotesken, die angriffe auf die poesie dauern

[1]) An diese stelle denkt Rudolf von Ems (Weltchr. 67) und setzt ihr seine christliche anschauung entgegen: *sô wil ich bitten dich, daz dû begiezest mîne sinne nû mit dem brunnen dîner wîsheit, der ursprinc aller witze treit. Pegases* ist gen. (*Orphêes zunge* 4788). von mehreren quellen spricht auch viel später noch Du Bellay: *vous, qui tenez les sources de Pegaze* (im reim auf *Parnaze*); der erklärer Jean Proust nimmt das für den namen der quelle: *Pegaze est une fontaine dicte de Pegaze le cheval volant* (Du Bellay, Œuvres poét. 3, 61 Chamard).

[2]) die var. *poetrie* schwächt den sinn ab.

aber fort, und die mittel der abwehr bleiben im wesentlichen die gleichen; diese ehrwürdigen argumente haben ein sehr zähes leben und behalten z. t. noch zur aufklärungszeit ihre geltung. Zusammengefaßt sind sie alle schon in Boccaccios Genealogia deorum[1]), deren 14. buch ganz der verteidigung der poesie gewidmet ist. Etwas neues aber ist das feurige temperament, die starke innere bewegung, mit der hier der kampf gegen die gegner geführt wird. Die hauptgedanken für und wider sind mittelalterlich. Das kap. 18 trägt die überschrift: *non esse exitiale crimen libros legere poetarum.* Die ansichten des Hieronymus und des Augustin werden besprochen und ihre wahre meinung festgestellt, es wird darauf hingewiesen, daß Paulus in seiner athenischen rede sich auf eine dichterstelle berufe, daß er Menander und Epimenides zitiere, und daß Christus selbst eine terentianische wendung brauche (p. 378)[2]): *verum absit, ut putem Christum dominum a Terentio, quantumcunque diu ante fuisset, quam haec dicta sint, verba assumpsisse. sufficit mihi satis esse ad firmandum propositum, salvatorem nostrum voluisse quantumcunque verbum suum atque sententiam ore Terentii fuisse prolatam, ut appareat non omnino esse cibum daemonum carmina poetarun* (ein von den gegnern benutztes wort des h. Hieronymus). Die poesie ist wahr, die poeten *fingunt*, aber sie wollen nicht täuschen, der eigentliche sinn ist unter ihren bildern verborgen. Beispiele sind Vergil, Dante und Petrarca: *veritatis quippe optima indagatrix philosophia, comperta vero sub velamine servatrix fidissima poesis est* (p. 377). Die antike mythologie verkörpert die kräfte des einen Gottes (Jupiter) in einzelgestalten: *reliquam deorum multitudinem non deos, sed dei membra aut divinitatis officia putavere* (p. 370). In der deutung der Musen schließt er sich dem Fulgentius an: *nos vero novem musas doctrinae atque scientiae dicimus modos* (p. 270), und weist nach, daß sich die Boethiusstelle auf die unwürdige, verderbte, lascive dichtung beziehe (p. 382). Boccaccio trennt die poesie von der rhetorik: *habet enim suas inventiones rhetorica, verum apud tegmenta fictionum nullae sunt rhetoricae partes. mera poesis est, quidquid sub velamento componimus et exquiritur exquisite* (p. 361). Charakteristisch für die durchaus mittelalterliche denkweise der ersten humanisten ist ein brief Petrarcas an seinen bruder (Epist. de rebus famil. 10, 4. Ausgabe von Fracassetti 2, 82). Es mag das hier besonders stark hervortreten, weil Petrarca einem mönch gegenüber den satz beweisen will: *theologiae quidem minime adversa poetica est.* Das wesen der poesie ist das alieniloquium, die allegoria. Wenn Christus in gleichnissen redet, bedient er sich der dichtung; die bibel nennt Gott bald einen löwen, bald ein lamm, bald eine schlange. Aristoteles bezeugt, daß die ältesten dichter theologen gewesen sind. Er weist unter berufung auf Hieronymus hin auf die verwendung metrischer formen im (hebräischen) alten testament, zählt die der poesie nicht abgeneigten kirchenväter und die frommen christlichen dichter auf, wie es von jeher üblich war. Zum beweise, daß die poesie nichts sei als einkleidung der wahrheit in bildern, gibt er dann eine ausführliche deutung der gerade von ihm gedichteten ecloga.

Die poesie wird zwar nicht mehr als eine unterabteilung im system der artes angesehen, bleibt aber insofern im zusammenhang mit diesem, als sie den gesamten inhalt des wissens in sich aufnimmt. Das kann mehr geistlich oder mehr weltlich formuliert werden (Vossler, Poet. theorien der frührenaissance), immer aber ist es der wissensgehalt, durch den die poesie mit ihrer besonderen formgebung gerechtfertigt werden soll: *non potest, crede michi, musarum dici lacte nutritus qui noticia scientiarum omnium non abundat, qui divina et humana non callet quique, quod proprium est poetae, metro nescit exprimere variisque rerum integumentis eleganter occulere veritatem.* Salutati, Epistolario 3, 454 (XII, 3). *so ist auch ferner nichts närrischer, als wenn sie meinen, die poeterey bestehe blosz in jhr selber, die doch alle anderen künste und wissenschaften in sich helt.* Opitz, Poet. kap. 3. Die form *delectat*, der inhalt *docet*, was Konrad von Würzburg in einem bilde ausgedrückt hatte: die dichtung biete blüte und frucht (Part. 49ff.). Scaliger definiert

[1]) zitiert nach der ausgabe von Micyllus. Basel 1532.

[2]) Worte des Herrn zu Saulus (Act. 9, 5. 26, 14): *durum est tibi contra stimulum calcitrare* (*σκληρόν σοι πρὸς κέντρα λακτίζειν*). Die Stelle des Terenz lautet: *venere in mentem mi istaec: nam quae inscitiast, adversum stimulum calces.* Phormio 1, 2, 27. Es ist eine sprichwörtliche Wendung, die z. b. auch Euripides, und zwar in einer für Boccaccio weit bequemeren fassung braucht: *πρὸς κέντρα λακτίζοιμι θνητὸς ὢν θεῷ.* Bacch. 795. In seiner Areopagrede sagt Paulus: *ὥς καί τινες τῶν καθ' ὑμᾶς ποιητῶν εἰρήκασιν· τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν.* (Act. 17, 28). vgl. Aratus, phænom. 5: *τοῦ γὰρ καὶ γένος εἰμέν* (Cleanthes, hymn. an Zeus 4: *ἐκ σοῦ γὰρ γένος ἐσμέν*). Das zitat aus Menander steht 1. Cor. 15, 33: *φθείρουσιν ἤθη χρήσθ' ὁμιλίαι κακαί.* (vgl. Kock, Com. att. fragm. 3, 62. 218). Epimenides ist unter dem propheten zu verstehen, dessen vers Tit. 1, 12 zitiert wird: *Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί* (vgl. Diels, Fragm. d. Vorsokratiker 2, Nr. 68, B. 1).

(Poetica 1, 1): *hic enim finis est medius ad illum ultimum, qui est docendi cum delectatione. namque poeta etiam docet, non solum delectat, ut quidam arbitrabantur.* Daß die poesie die älteste theologie und philosophie sei, dafür kann man später neben Aristoteles sich auch auf Plato berufen: *οὗτοι* (die dichter) *γὰρ ἡμῖν ὥσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶ καὶ ἡγεμόνες* Lysis 213 F. (*poetica*) *omnis est disciplinae et eruditionis initium.* Viperanus, De poetica libri III (1579) 14. An der allegorischen deutung wird natürlich festgehalten. Sehr charakteristisch ist folgende stelle des Erasmus, auch hier wird der poesie die allegorische einkleidung der bibel an die seite gestellt, aber die bilder des alten testamentes als solche, ohne beachtung der hinter ihnen liegenden mystischen wahrheit, werden ungünstig beurteilt: *idem observandum in omnibus literis, quae ex simplici sensu, et mysterio, tamquam corpore atque animo constant, ut contempta litera, ad mysterium potissimum spectes: cuiusmodi sunt literae poetarum omnium, et ex philosophis Platonicorum: maxime vero scripturae divinae, quae fere Silenis illis Alcibiadæis similes, sub tectorio sordido, ac pene ridiculo merum numen claudunt.* Enchiridion militis christiani (Antv. 1543) G 5[a]. Die verwendung der mythologie, im besonderen die anrufung der Musen wird mit denselben gründen wie im Mittelalter verteidigt: *car les Muses, Apollon, Mercure, Pallas et autres celles Deitez ne nous representent autre chose que les puissances de Dieu, auquel les premiers hommes avoient donné plusieurs noms pour les divers effects de son incomprehensible Majesté.* Ronsard, Œuvres 7, 319 Blanchemain. Und gelegentlich erhebt sich auch noch wieder eine fromme stimme gegen das heidnische wesen: *nobis autem Christianis ... pulchrum est a Deo Opt. Max., ab ejus filio Jesu Christo, a sacrosancto Spiritu, a matre Domini, a reliquis immortalibus auxilium poscere.* J. Pontanus, Poetic. instit. libri III, p. 63. Vgl. Gundolf, M. Opitz 31 und Anm.

Eine annäherung an den begriff des *ἐνθουσιασμός* konnte schon für das Mittelalter festgestellt werden. Der gedanke, daß die dichterische tätigkeit unter göttlichem einflusse stehe, tritt nun in der humanistenzeit mehr und mehr hervor, zunächst aber keineswegs in der platonischen paradoxie. So bei Boccaccio (a. a. O. 360): *poesis ... est fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi ... qui ex sinu dei procedens paucis mentibus, ut arbitror, in creatione conceditur.* Er beruft sich dabei (361) auf die stelle aus der rede pro Archia poeta. Ebenfalls nach dieser stelle geformt ist ein satz des Salutati in dem schon zitierten briefe: *divinitus enim infunditur et ex alto venit, nec aliquid minus mortalis hominis industria studioque paratur.* Der einfluß des Plato zeigt sich erst darin, daß furor als übersetzung von *μανία* terminologisch gebraucht wird. Nicht lange nach der abfassung des Ackermanns erörtert Leonardo Bruni in einem briefe (Epistolae VI, 1) ausführlich die vier arten des furor divinus: *vaticinium, mysterium, poesis, amor.* Das ist die platonische einteilung: *τῆς δὲ θείας* (scil. *μανίας) τεττάρων θεῶν τέτταρα μέρη διελόμενοι, μαντικὴν μὲν ἐπίπνοιαν Ἀπόλλωνος θέντες, Διονύσου δὲ τελεστικήν, Μουσῶν δ'αὖ ποιητικήν, τετάρτην δέ Ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος ἐρωτικὴν μανίαν ἐφήσαμέν τε ἀρίστην εἶναι* Phaedrus 265 B. Bruni spricht vom *furor poetarum; furor poeticus*, der klassischen latinität fremd, ist eine erst in der Renaissance aufgekommene übersetzung von *μανία ποιητική* in der eben angeführten stelle.

Plato sucht das unbegreifliche im künstlerischen schaffen mit benutzung mythologischer vorstellungen zu bezeichnen. Hier ist die stelle, wo einzig und allein ein fortschritt über das Mittelalter hinaus möglich war und wo immer wieder der Kampf ansetzte, wenn um die kernfragen gestritten wurde. Die bedingte zulassung der platonischen *μανία* im 17. kap. der Poetik des Aristoteles (*διὸ εὐφυοῦς*[1]) *ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν;* es handelt sich hier um die darstellung von emotionen) war keine besondere empfehlung (vgl.: *ἐξίσταται δὲ τὰ μὲν εὐφυᾶ γένη εἰς μανικώτερα ἤθη.* Rhet. 2, 15)[2]). Schroff betont Plato in einer berühmten Stelle des Phaedrus (245 A) das unzureichende der *τέχνη: ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.* Dem gegenüber schien aus der Ars poetica des Horaz der gesunde menschenverstand zu sprechen. Der Römer spottet über die langhaarigen genies, die auf das *ingenium* pochen gegenüber der *misera ars*, er lacht über Democrit, der die *sanos poetas* vom Helicon ausschließt (295); die weisheit des Horaz gipfelt in dem satze:

---

1) *εὐφυΐα,* die glückliche, harmonische anlage.

2) Während Plato sehr scharf zwischen der *μανία* aus krankhaften zuständen und der *θεία μανία*, zu deren arten auch die *μανία ποιητική* gehört, scheidet, wird in der schule des Aristoteles auch letztere als ein aus körperlichen bedingungen krankhaft gesteigerter zustand angesehen: *πολλοὶ δὲ καὶ διὰ τὸ ἐγγὺς εἶναι τοῦ νοεροῦ τόπου τὴν θερμότητα ταύτην νοσήμασιν ἁλίσκονται μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς, ὅθεν Σίβυλλαι καὶ Βάκιδες καὶ οἱ ἔνθεοι γίνονται πάντες, ὅταν μὴ* (scil. von vornherein) *νοσήματι γίνωνται ἀλλὰ φυσικῇ κράσει. Μαρακὸς δὲ ὁ Συρακούσιος καὶ ἀμείνων ἦν ποιητής, ὅτ' ἐκσταίη.* Probl. 954 a, 34 (30, 1).

scribendi recte sapere est et principium et fons (309). Die lehrbücher suchen natürlich zu vermitteln, es ist aber selbstverständlich, daß doch das hauptgewicht auf die seite der ratio gelegt wird. Zum beispiel möge die hochangesehene Poetik des Vida dienen. In schönen versen spricht er im 2. Buch vom *sacer furor:*

deus, ecce deus jam corda fatigat.
altius insinuat venis, penitusque per artus
deditur atque faces saevas sub pectore versat.
Nec se jam capit acer agens calor igneaque intus
vis saevit totoque agitat se corpore numen.
Ille autem exultans jactat jam non sua verba
oblitusque hominem mirum sonat. haud potis ignem
excutere invitum miratur se ire rapique
praecipitem te Phoebe vocans, te Phoebe prementem
vociferans plenusque deo stimulisque subactus
haud placidis.

Aber die warnung folgt sogleich, diesem furor nicht zu sehr zu vertrauen, die ratio muß die herrschaft behalten:

sedato corde revise
omnia, quae caecus menti subjecerit ardor.

Scaliger entbehrt jedes verständnisses für Plato (*certe Symposium et Phaedrum atque alia monstra operae pretium fuerit nunquam legisse.* I, 2). Es gibt, so sagt er, zwei genera der *θεόπνευστοι: idcirco igitur invocant poetae Musas, ut furore imbuti peragant, quod opus est* (Homer, Hesiod). Die andere klasse wird durch den wein in den nötigen furor versetzt (Alcaeus, Aeschylus, Aristophanes). Also nach dem satz des archipoeta: *tales versus facio, quale vinum bibo.* Es ist das eine grobe entstellung der *Διωνύσου τελεστική μανία,* zu der auch Horaz veranlassung gegeben hat: *quo me, Bacche, rapis tui plenum.* od. 3, 25, und in der gleich folgenden stelle. Opitz übernimmt natürlich diese verballhornung getreulich (kap. 3): *zum theile thut auch der wein etwas, sonderlich bey denen, welchen Horatius besser gefällt da er schreibet:*

prisca si credis, Maecenas docte, Cratino,
nulla valere diu, nec vivere carmina possunt,
quae scribuntur aquae potoribus (Epist. 1,18, 1).

Ganz auf Platos seite steht Sebillet. Gleich zu anfang seiner Poetik (1548) stellt er fest, die kunst stamme *de ce profond abyme celeste, ou est la divinité;* von *art poétique* könne man eigentlich nicht sprechen: *me soit permis de nommer art ce que plus proprement j'appelleroie divine inspiration. car ce qu'en Pöësie est nommé art, et que nous traitons comme art en cest opuscule, n'est rien que la nue escorce de Pöésie, qui couvre artificiélement sa naturéle séve, et son ame naturélement divine.*

Im streit der Aristoteliker und Platoniker ist *furor poeticus* im 16. jh. zum schlagwort geworden. Rabelais verwendet *fureur poétique* als ganz bekannten ausdruck: *appelez vous cela fureur poétique?* sagt Panurge, entrüstet über den tiefsinnig-unsinnigen spruch des alten dichters Raminagrobis (III, 22). Italienische belege bringt das wörterbuch der Crusca 6, 654[b]. Opitz gebraucht in der poeterey weder den ausdruck furor poeticus, noch eine entsprechende verdeutschung, redet aber im 8. kap. in anlehnung an Platos Phaedrus vom ‚göttlichen furor': *wo diese natürliche regung ist, welche Plato einen göttlichen furor nennet, zum unterschiede des aberwitzes und der blödigkeit,* in kap. 1 ebenfalls unter hinweis auf Plato vom ‚göttlichen antriebe'. Belege für übersetzung durch *wahnsinn* bringt das DWB. 13, sp. 678, durch *rasen* 8, sp. 136. Wieland braucht in den anmerkungen zu seiner übersetzung der Ars poetica (Horazens briefe. 1790. 2, 265. 266) die ausdrücke *poetischer wahnsinn, poetische raserey.* Bei der 1. strophe des Oberon (*wie lieblich um meinen entfesselten busen der holde wahnsinn spielt*) mag ihm Hor. od. 3, 4, 5 vorgeschwebt haben (*an me ludit amabilis insania*). Englische belege verzeichnet Murray unter *furor* und *fury;* die verbindung mit *poetic* oder *poetical* ist hier erst später bezeugt, *divine fury* schon bei Sidney. Die schönste dichterische verwertung hat der platonische gedanke bei Shakespeare in der berühmten stelle des Sommernachtstraums (V, 1) gefunden. Zusammengestellt werden hier *the lunatic, the lover* und *the poet.* Plato unterscheidet im Phaedrus (265 A) zwei arten der *μανία: τὴν μὲν ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων* (*the lunatic*), *τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην.* Von den vier unterarten der *θεία μανία* bringt

Shakespeare nur zwei, die *ἐρωτική* und die *ποιητική*; es kommt ihm auf die vorstellung der ekstatisch gesteigerten einbildungskraft an:

the lunatic, the lover, and the poet,
are of imagination all compact:
one sees more devils than vast hell can hold;
that is the madman; the lover, all as frantic,
sees Helen's beauty in a brow of Egypt;
the poets eye, in a fine frenzy rolling,
doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
and, as imagination bodies forth
the forms of things unknown, the poet's pen
turns them to shapes, and gives to ayry nothing
a local habitation, and a name.

fine frenzy entspricht dem sinne nach dem divinus furor; sobald der platonische gedanke der mythologischen fassung entkleidet wurde, trat der irrationalismus der einbildungskraft an die stelle. Eine briefstelle des Tasso drückt das klar aus: *chi ha più bisogno de' fantasmi, che 'l poeta? o qual fu mai buon poeta, in cui la virtu imaginatrice non fosse gagliarda? e che altro è il furor poetico che rapto, che l'imaginazione fa di noi?* Torquato Tasso, Le Lettere 1, 245 (Florenz 1901).

QUIRINUS KUHLMANN ALS DICHTER DES HOCHBAROCK.

Von

J. H. SCHOLTE.

Je näher ein Kunstwerk dem Wesen seines Zeitalters steht, desto höher erhebt sich sein Wert als eines Ausdrucks dieses Zeitalters.

Gehalt und Gestalt.

Im Geschichtsherold erklingt es wie der Grundakkord aller Barockpoesie: „Das Gemütte des Lesers und di Ohren des Zuhöhrenden werden fast verzücket, wann si von stummen Blättern bald frohlokken und jauchtzen, bald heulen und schreien, bald libkosen und schertzen, bald donnern und hageln, bald triumfiren und jubiliren, bald seufftzen und ächtzen, bald etwas anders vernehmen, ja in der stillesten Einsamkeit sich umringet und doch alleine befinden."

Die Seele wird von Pol zu Pol geschleudert, unaufhörlich, ohne Momente innerer Einkehr; das ganze Gemütsleben wird in Schwingung versetzt, alle Leidenschaften werden aufgewühlt, in einem stetigen An- und Abschwellen pulsiert treibende Bewegung. Für ruhige Betrachtung ist in dieser Kunst kein Raum: das spontane Gefühl ist maßgebend, das Erlebnis, die Verwandlung. Liegt dies doch im Wesen alles Seins: „Die Welt ist eine Schaubühne, darauff in ewigfestem Bestande nur Unbestand zu schauen."

Diesen Unbestand in seiner ewig wechselnden Gestalt festzuhalten, ist für den Barockkünstler Lebensaufgabe. Seine Gebilde sind deshalb nie dieselben, und doch schablonenhaft, weil es immer die nämlichen Stilmittel sind, die er anwendet: Steigerung, Spannung bis zum Äußersten, Antithese.

So weiß auch Kuhlmann schwülstige Prahlbauten aufzuführen, deren Betrachtung imponiert, wenn auch die innere Größe, die dem Geschaffenen bleibenden Wert verleiht, ihnen

abgeht. Auf ihn selbst paßt der Vergleich, den er von dem Dichter prägt, der als Fackel wenig nützt, wenn die helle Mittagssonne sein Licht überstrahlt. Gryphius' religiöse Sonette werden von einem inneren Licht durchleuchtet; man erschauert vor dem Atem des Ewigen. Kuhlmanns geistliche Lyrik ist kalt; in der feurigsten Leidenschaft wirkt sie nur auf die Phantasie, nicht auf das Gemüt. Sie gleicht barocker Liebeslyrik, die nur die Sinne, nicht das Herz entzündet.

Darum ist er ganz besonders bezeichnend für die Linie des Barock: seine Werke spiegeln den reinen Stil ohne die menschliche Vertiefung des großen Künstlers.

Historisch betrachtet, im Geiste jener Zeit, darf man ihm das kaum als Mangel anrechnen: will er doch nichts anderes als das Erlebnis möglichst eindrucksvoll gestalten. Der Effekt ist sein schriftstellerisches Ziel und er schrickt vor den schärfsten Mitteln, den krassesten Formen nicht zurück. Dabei muß vor allem ein Nachlassen der Spannung vermieden werden, es gilt die treibenden, drängenden Kräfte in Bewegung zu erhalten.

Kuhlmann wendet zu dem Zwecke vor allem die Antithese an. Sie ist die Urkraft, die in seinen Schöpfungen, sowohl inhaltlich wie formell, wirksam ist. Schon in Titeln kündigt sich das an: „Der feindseelige Freund", „Die glükkliche Unglükkseelige", daneben „Die unglükkliche Glükkseelige". Die Antithese durchzieht, vom Ganzen ausgehend, den Stil bis in die feinsten Glieder der Konstruktion.

Diese Beweglichkeitsgestaltung ist ohne Maß; sie führt zu Überhäufung, zu Überbelastung der Konstruktion, zu Gedichten wie:

Der Wechsel menschlicher Sachen.

Auff Nacht, Dunst, Schlacht, Frost, Wind, See, Hitz, Süd, Ost, West, Nord, Sonn, Feur und Plagen
Folgt Tag, Glantz, Bluht, Schnee, Still, Land, Blitz, Wärm, Hitz, Lust, Kält, Licht, Brand und Noht:
Auff Leid, Pein, Schmach, Angst, Krieg, Ach, Kreutz, Streit, Hohn, Schmertz, Quahl, Tükk, Schimpf [als Spott
Will Freud, Zier, Ehr, Trost, Sieg, Raht, Nutz, Fried, Lohn, Schertz, Ruh, Glükk, Glimpff stets tagen.

Der Mond, Glunst, Rauch, Gems, Fisch, Gold, Perl, Baum, Flamm, Storch, Frosch, Lamm, Ochs und Magen
Liebt Schein, Stroh, Dampf, Berg, Fluht, Gluht, Schaum, Frucht, Asch, Dach, Teich, Feldt, Wies und Brodt:
Der Schütz, Mensch, Fleiß, Müh, Kunst, Spiel, Schiff, Mund, Printz, Rach, Sorg, Geitz, Treu und Gott
Suchts Ziel, Schlaf, Preis, Lob, Gunst, Zank, Port, Kuß, Thron, Mord, Sarg, Geld, Hold, Danksagen.

Was gut, stark, schwer, recht, lang, groß, weiß, eins, ja, Lufft, Feur, hoch, weit genennt,
Pflegt bös, schwach, leicht, krumm, breit, klein, schwartz, drei, nein, Erd, Fluth, tief, nah zu meiden.
Auch Muht, Lieb, klug, Witz, Geist, Seel, Freundt, Lust, Zier, Ruhm, Fried, Schertz, Lob muß scheiden,
Wo Furcht, Haß, Trug, Wein, Fleisch, Leib, Feind, Weh, Schmach, Angst, Streit, Schmertz, Hohn schon [rennt.

Alles wechselt; alles liebet; alles scheinet was zu hassen:
Wer nur diesem nach wird dencken, muß der Menschen Weisheit fassen.

Die Überhandnahme des Ornaments und der Verschnörkelung lenkt die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Vergebens sucht Kuhlmann durch Schmuck und Zierat zu ersetzen, was an innerm Gehalt fehlt. Dafür gehäufte Metaphern, ausgearbeitete Allegorien, gesuchte Umschreibungen. Das schlagende Gewissen wird zum „Bellen des Hundes in der Brust", der Tod zum „rasenden Nord, der die Rose der Hoffnung umgerissen". Das Bild des Windes findet überhaupt reiche Verwendung, nicht nur in einem Satze: „Es schiene aus ihrem Nelkenmunde Zimmetweste hervorzustreichen," sondern vollends auf die Spitze getrieben: „Die Großeltern haben das Kind mit dem Liebeswesten angewehet."

Die Antithese wird nicht bloß, wie in oben zitierten Titeln, zum Oxymoron zugespitzt oder, wie in dem Gedicht, zu parallelen Langzeilen gehäuft, sie wird auch mit der gesuchten Bildersprache verbunden und in wortspielerische Künsteleien hineingehetzt: „Je mehr ich aber meinen Vorsatz fortsatzte, je mehrern Widersatz empfand ich, daß auch die heilige Lichtwelt, mit deren Lichte ich umlichtet, in ihrem Lichte sich entlichtete oder lichtschattete, wann ich fortfuhr; in ihrem Lichte lichtere Lichter belichtete, wan ich ablis."

Kuhlmann steht hierin natürlich nicht allein; es gibt keinen Dichter jener Tage, dessen Sprache diese Auswüchse technischer Findigkeit nicht aufzuweisen hätte. Aber er treibt es derartig auf die Spitze, daß ihn die krankhaften Auswüchse kennzeichnen, während er glaubt nur dem Zeitgeschmack zu dienen. Symptomatisch ist dafür der Kultus mit dem eigenen Namen. Er fühlte sich allen Ernstes berufen, die Welt mit seinen „Kühlpsalmen" zu erquicken („kühlen"). Besonders den Russen predigt er in seinem „dreiundzwanzigsten Kühljubel" aus dem ersten Buche des „Kühl-Salomons" Bekehrung und Frieden:

„Nehmt Kühlprofeten an mit wahrem Kühlungseifer,
Mein beides Kühlgeschenk sei euer Kühlgeschenk!"

Amsterdam hatte die „Kühlgeschenke" mit Humor über sich ergehen lassen; in Moskau wurde er als Prophet verehrt, dann als staatsgefährlich verbrannt. Noch auf dem Holzstoß erging er sich in Wortspielen: der Geist, der die Formen der Unnatur sich angeeignet hatte, fand auch in äußerster Todesnot den Weg zur Natur nicht zurück.

Barock ist nach außen gerichtet, darum laut und tönend. Stiller Schmerz ist bei Kuhlmann wortreiches Klagen, innige Freude wird zu prahlendem Jauchzen. Liebe ist Sinnlichkeit, trauerndes Zürnen Haß und Feindschaft. Seine Menschen werden dadurch zu konventionellen Barockfiguren, aber in ihrer Schilderung entfaltet er eine reiche Darstellungsgabe. Er sondert dabei diejenigen Personen, denen er sein Interesse zuwendet und die er in Einzelheiten ausmalt, von anderen, manchmal für die Handlung ebenso wichtigen, die nur schattenhaft im Hintergrund angedeutet werden: helle Lichtreflexe auf braundunklem Untergrund. Das Ganze wirkt malerisch. Er bevorzugt dabei das Blutige, das Schaudererregende. Seine Sprache ist dann von wollüstiger Grausamkeit getränkt. Realistischer kann die Hinrichtung einer Frau wohl kaum geschildert werden, als wo er sagt:

Henker halten si umfasset im verfluchten Folterhaus!
Ein glühend Stahl sol ihre Pracht vermehren!
Den Holzstoß krönen ihre Glider,
Ihr Haupt ein Thor! Ich sehe wider,
Daß di Tochter muß verbrennen,
Daß des Sohnes Schmertzen wachsen, als das Volck, so höchst verletzt,
Ach, dem halbgebratnen Körper Zähn und Nägel eingesätzt.

Neben der Grausamkeit ist es besonders der Religionseifer, der seine Sprache erhitzt. Die beiden Tendenzen wirken zusammen, wenn er die Leiden Christi ausmalt. Nie findet er vollwuchtigere Töne, nie häuft er seine Beiworte zu gewaltigeren Wurfgeschossen als bei der Androhung der Schrecknisse, die über die irregeführte Welt kommen werden. Er versteigt sich zu den gewagtesten Wortbildungen: „Schandteufeleien", „schonangefangene Zornsündflut", „Gotteszornblitzen", „Grimmsturm", „abscheulichscheustliches Ewiges". Besonders beliebt sind die Zusammensetzungen mit Weh: „Wehland", „Wehzeit", „Wehbecher" u. a. Der suggestiven Gewalt vieler dieser Zusammensetzungen kann man sich nicht verschließen.

Aber auch ästhetische Vorstellungen lösen fruchtbare Stimmungen aus. Besonders das Hohelied und die Offenbarung Johannis kommen seinem barocken Stilgefühl entgegen: „Ich Salomon befehle dir zu schreiben dise Dinge, daß der Wohnplatz des Propheten muß werden behangen mit blauem Atlas, mit Gold und Silber durchwürket, drein gewürket müssen sein zwei Engel in Gold; in derer einen Hand ein Lorbeerzweig in Silber gewürket, und zwischen ihnen beiden ein Lorbeerkrantz in Silber, und sein Bildnis zwischen ihnen beiden darinnen. Di Sonne sol stehen zur rechten Hand in Gold, und der Mond zu seiner Linken in Silber, und die siben Sterne über sein Haupt in Gold; in seiner rechten Hand ein Zepter in Gold und in seiner linken ein Schwerd in Silber gewürket."

Immer ist ihm aber der Ausdruck nur Mittel zum Zweck: Aufnahme seiner religiösen Ideen durch empfängliche Seelen. Ihnen wird er zum Erlöser: „Quirin Kuhlmann entbitet seinen Gruß allen denen, vor welche kommen wird dise Offenbahrung." Die Prophetenaufgabe wird zur Wahnvorstellung. Kunst und Wahnsinn werden in ihrer Wechselwirkung zu einer aufreizenden Gefahr. Krankhafte Visionen bilden den Stoff. In sinnlich-übersinnlichen Bildern werden diese dunkeln Gefühle den begeistert Lauschenden vermittelt und sichern ihm wachsenden Anhang. Wie ein Krater aus aufgewühltem Grunde feurige Massen emporschleudert, die sich unaufhaltsam Bahn brechen und in Selbstentzündung andere entflammen, so reizen seine Psalmen und Reden die Gemeinde zu glaubensrevolutionären Taten auf.

Religiöses Pathos ist zum täglichen Ausdrucksmittel geworden. Er kann die Dinge nicht einfach sagen; ohne sein Zutun bildet sich seine Sprache zu anschwellendem Gesang. Das Rhythmische tritt dabei stark in den Vordergrund. Seine Seelenschwingungen werden durch Rhythmus und Melodie getragen, in Reimgebinden festgehalten, durch Alliterationen und Assonanzen verstärkt. Allerdings führt dies nicht immer zur Harmonie. Nur zu oft bleibt er mitten in der Dissonanz stecken und läßt den unbefriedigten Leser auf die Auflösung warten. Überläßt er sich doch dem Moment und handhabt die nachträgliche Feile mit wenig Geschick und eingestandenermaßen ungern. Darunter leidet besonders seine Poesie. In der Prosa aber überraschen unerwartete Einzelschönheiten wie schimmernde Muscheln im Meeressand. Sprachmusikalische Feinheiten begegnen auf Schritt und Tritt: „das Meer, welches mit himmelweiterer Größe strömet"; „unaussprechlich-unendliches Aufsteigen", „silberreinglänzendes Sternenvolk". Er macht nicht nur inhaltlich, sondern auch metrisch einen fühlbaren Unterschied zwischen „Himmel" und „Himmelhimmel".

Wie Glaube und Kunst in ihm zusammenwirkten, so übten sie auch nach außen vereint ihren Einfluß aus. Der holländische Dichter und Stecher Jan Luyken hatte in Amsterdam zu der Schar gehört, die von den phantastischen Lehren des chiliastischen Propheten begeistert wurde. Neben Kuhlmann verehrte er Böhme; den einen wie den anderen nahm er sich zum literarischen Vorbild. Kuhlmann singt im Neunzehnten Kühlpsalm:

Ein Mensch wird zwar gar sonnengleich,
Wan Gottes Sonn in ihm aufgehet,
Doch bleibet er im Feuerreich
Weil er vom Feuersquell bestehet.
Das Feuer ist der Seelen Grund,
Und wirdt im Lichte nimmer kund,
Doch wo di Seel ihr selbst erspigelt,
So ist das Licht von ihr geflügelt.

Jan Luyken ließ sich dadurch inspirieren:

Nu merkt, o menschenkind, dit raakt uw stand gewis:
Schoon de eeuw'ge diepte vol der klare Godheid is,
Zoolang het Zielevuur niet eet van 't god'lijk wezen,
Zoo lange zal het ook een dorre honger wezen.

Gelijk van 't voedsel dat het zaadje in zich trekt,
Een sierlijk Bloempje tot zijn lichaam wordt verwekt,
Zoo wordt de vuur'ge Ziel met nieuwheid overtogen
Indien zij 't wezen Gods heeft waarlijk ingezogen.

Dat heilig wezen wordt zoo heerlijk om 't gemoed
Een schoon en geest'lijk lijf van hemelsch vleesch en bloed;
Daar brandt zij eeuwig in en geeft uit haar verteeren
Een lichten, klaren Geest, een spiegel voor den Heere.

Ohne Zweifel ist Jan Luyken der größere Dichter. Aber in einzelnen Momenten stiller Vertiefung, schrankenloser Hingabe der Seele, restloser Verschmelzung mit dem Göttlichen findet auch Kuhlmann Stimmungen religiöser Innigkeit, die sich zu lauterer Lyrik kristallisieren:

Lobsinget Gott dem Herrn, der alles wohl gemacht!
Was dise Welt verstößt, das nimmet Gott in Acht!
Gott ist, der dis gethan, Gott ist darob zu preisen;
Drum ist alleine Gott Danksagung zu erweisen!

Unauszusprechen bleibt des Allerhöchsten Gnad!
Gott war und ist und wird mein Weg, mein Raht und Pfad!
Auff Gott ruht mein Vertraun, durch Gott ist überwunden,
Drum hab' ich auch in Gott gewünschte Ruh gefunden.

Davidisir, mein Geist, mit diesem Lobeslid,
Gib Ehre deinem Gott vor seinen Wunderfrid!
Ach, bitte daß dein Gott dich lasse nimmer wanken,
Versprich alleine ihm auf ewigst auch zu danken!

BEMERKUNGEN ÜBER KLOPSTOCKS DICHTERSPRACHE.

Von

M. H. JELLINEK.

Was Du auf diesen Seiten findest, lieber Freund, wird Dir wohl nicht ganz unbekannt vorkommen. Vielleicht erinnerst Du Dich, daß ich manchmal im Gespräch mit Dir auf diese Dinge zu reden kam. Hoffentlich aber auch daran, daß Du mich ermuntertest, meine Gedanken zu veröffentlichen. Denn dafür möchte ich, offen gestanden, einen Teil der Verantwortung auf Deine Schultern schieben.

Ich bin zu meinen Betrachtungen durch die Arbeiten Friedrich Petri's[1]) angeregt

[1]) Kritische Beiträge zur Geschichte der Dichtersprache Klopstock's. Greifswalder Dissertation 1894. — Nachträge zur Geschichte der Dichtersprache Klopstocks. Wissenschaftliche Beilage zu den Schulnachrichten des Gymnasiums zu Anklam. 1914.

worden. Aus einer gewissenhaften Sammlung des weitschichtigen Materials werden uns da interessante Proben vorgeführt, die es bedauern lassen, daß die Rücksicht auf den Raum Beschränkung gebot. Petri begnügt sich nicht mit der Feststellung der Tatsachen, sondern strebt, zur ästhetischen Erklärung vorzudringen. Seine Betrachtung ist historisch orientiert: er schildert die Sprache Klopstocks in ihrem Werden und er mißt den Dichter an seinen unmittelbaren Vorgängern. Wenn ich im folgenden abweichende Ansichten vortrage, so geschieht es durchaus nicht, um an diesen sehr verdienstlichen Arbeiten zu mäkeln, ohne die meine Bemerkungen nicht zustande gekommen wären.

Die historische Würdigung der Sprache Klopstocks wird dadurch erschwert, daß man sie nicht einfach mit der Sprache der unmittelbar voranliegenden Zeit vergleichen kann, sondern mit der Möglichkeit rechnen muß, daß sich während der langen Jahre ihrer Entwicklung der allgemeine Gebrauch geändert hat. In einem Fall läßt sich, wie ich glaube, die Wirkung auf Klopstock sehr wahrscheinlich machen.

Petri berichtet, Programm S. 32ff., über merkwürdige Schwankungen in der Verwendung von *so* als Relativpartikel. Anfangs erscheint es ganz selten und nur zur Vermeidung allzu störender Mißklänge. Z. B. (Messias III, 24f.) *auch die, so die schlimmere Nachwelt Sündigen wird.* Die Vermeidung dreier aufeinander folgender *die* empfahl sich um so mehr, als schon in der vorhergehenden Zeile *die* dreimal vorkam. Von der Mitte der fünfziger Jahre an zeigt dagegen Klopstock große Vorliebe für dieses *so.* Sie schwindet ein Jahrzehnt später, aber gegen Ende des Jahrhunderts tritt sie, wenn auch nicht in dem Maße wie früher, wieder hervor. Diese Wandlungen spiegeln sich in den verschiedenen Auflagen des Messias wider. In der Überarbeitung der ersten fünf Gesänge von 1755 wird *so* sehr oft für *der, die, das* eingesetzt, in der Ausgabe des ganzen Werkes um 1780 häufig beseitigt, in der Ausgabe letzter Hand nicht selten wieder eingeführt.

Eine Erklärung gibt Petri nicht. Sie läßt sich, meine ich, finden.

Relatives *so* veraltet im 18. Jahrhundert. 1722 schreibt Johannes Crasselius, Prediger zu Stendal, in seiner Schrift „Nöthige und Leichte Anmerckungen von der Teutschen Sprache wahrer und eigentlicher Lauterkeit und Deutlichkeit“ S. 46f.: „Im übrigen ist hiebey von dem Wörtgen SO noch zugedencken, daß gemeiniglich die Einfältigen sich nicht darein finden können, wenn sie solches an statt des pronominis relatiui (*welcher, welche, welches* etc.) zu hören oder zu lesen haben, wie man dessen durch vielfältige Erfahrung inne worden ist. . . . Woraus denn leicht abzunehmen ist, daß es einfältigen Leuten zu desto besserem Begriff diene, wenn man erwehntes relatiuum, wo es erfordert wird, vielmehr selbst, als an dessen statt das Wörtgen So, gehöriger maassen gebrauchet.“ Seit Gottsched raten mehrere Grammatiker zur Einschränkung des Gebrauches. Gottsched selbst in der „Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst“, 2. Auflage (1749), S. 259: „Nun wäre zwar diese, bey vielen eingeführte Art zu schreiben, gar wohl zu dulden; wenn nur dieses Wörtchen nicht schon ohne dieß gar zu oft vorkäme . . . Man enthalte sich also dessen, als eines beziehenden Fürwortes, so viel man kann; und brauche es nur, wo entweder ein Wort des ungewissen Geschlechts, oder wenn viele Wörter von verschiedenen Geschlechtern vorhergegangen: so wird es nicht gar zu oft erscheinen.“ Und S. 402f.: „Doch thut man besser, wenn man dieses Wort nicht gar zu häufig brauchet; weil das *so* auch in andern Bedeutungen sehr häufig vorzukommen pflegt, und also leicht eine Verwirrung, oder ein Uebelklang entstehen kann“[1]). Johann Michael Heinze billigt in seinen „Anmerkungen

[1]) Die Stellen finden sich ziemlich wörtlich wieder in der 5. Auflage von 1762 S. 290. 441.

über des Herrn Professor Gottscheds Deutsche Sprachlehre" (1759) S. 122f.: „Hrn. Gottscheds Rath," „daß man diese Art zu reden nicht zu oft, sondern nur gleichsam aus Noth, d. i. der nöthigen Abwechselung wegen, brauche." Er macht noch andere Einschränkungen, z. B. klinge es etwas härter, wenn ein Singular, als wenn ein Plural vorhergehe; es laute hart, „wenn *so* einen andern casum bedeuten muß, als vorhergegangen." Christian Friedrich Hempel (Erleichterte Hoch-Teutsche Sprach-Lehre, 1754) begnügt sich S. 375f. mit der Bemerkung: „Man muß sich auch, des Uebelklangs wegen, hüten, daß es nicht alzu öfters gebraucht werde." S. 985f. paraphrasiert er die Äußerungen Gottscheds. Mit Johann Gottlieb Lindner (Grundlegung zur deutschen Sprachlehre 1772), der S. 17 will, daß man sich des *so* womöglich enthalte und es nur da gebrauche, wo es der Wohlklang zu erfordern scheint, kommen wir schon in die siebziger Jahre des Jahrhunderts.

In diesem Jahrzehnt entspinnt sich ein kurzer grammatischer Kampf um das relative *so*. Sein entschiedenster Feind ist Johann Friedrich Heynatz. In seiner Deutschen Sprachlehre, Etym. § 60 erklärt er, daß es „künftig aus guten Schriften gänzlich zu verbannen ist". Mir ist nur die 3. Auflage von 1777 zur Hand; daß sich jedoch Heynatz schon in einer früheren (die 1. erschien 1770, die 2. 1772) ebenso geäußert hat, geht aus den bald zu erwähnenden Bemerkungen von Denst und Stosch hervor. In den Briefen die Deutsche Sprache betreffend I², 89 (1774) sagt er: „Gute Schriftsteller brauchen überhaupt *so* als ein Pronomen beinahe gar nicht" und weist darauf hin, daß Ramler sich geäußert habe, man brauche zu den zwei *so*, die wir schon hätten, nicht noch ein drittes hinzuzufügen; „allein eigentlich ist hier wol nicht vom Hinzufügen, sondern vom Auswerfen die Rede." In seinem „Handbuch zu richtiger Verfertigung und Beurtheilung aller Arten von schriftlichen Aufsätzen" (1775) findet sich wohl S. 137 die Bemerkung „Beziehende (relatiua), der, welcher und was, wozu noch das bey vielen gebräuchliche *so* kömmt," aber S. 366 lesen wir: „In dieser Bedeutung veraltet *so*, und das von Rechts wegen."

Die Verteidiger des *so* stehen, das merkt man, auf einem verlorenen Posten. Zu Heynatzens Bannspruch in der Sprachlehre sagt Denst, Zweiter Theil der Heynatzischen Deutschen Sprachlehre (anonym, 1773), S. 109: „Das relative *so* aus guten Schriften gänzlich verbannt? Das ist doch auch zu hart. Unter die guten Schriften gehören auch die guten Gedichte . . ." Im selben Jahr wendet sich S. J. E. Stosch, Versuch in richtiger Bestimmung der gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache III, 190 gegen Heynatz: „Allein da es schon längst ist gebräuchlich gewesen, und noch bei vielen guten Schriftstellern gefunden wird, so dünkt mich, man könne es, durch einen blossen Machtspruch nicht abschaffen, sondern es sey ganz wol, in einigen Fällen zu gebrauchen . . ." Jedoch schon zwei Jahre später äußert er sich vorsichtiger (Kritische Anmerkungen über die Gleichbedeutenden Wörter der Deutschen Sprache S. 283): „Das Wort *so*, für *welcher, welche, welches*, . . . wird zwar jetzt, nicht mehr so häufig als vor diesem gebraucht, und man wird nur hin und wieder einige Beispiele bei den neueren Schriftstellern antreffen. Unterdessen ist es doch nicht ungewöhnlich, und da ich den Gebrauch desselben vertheidiget habe, so will ich hier ein und das andere Beispiel anführen, welches mir bei meinem Lesen aufgestossen ist." Von diesen Beispielen stammt das erste aus Wielands Shakespeare-Übersetzung, das zweite aus Goethes Werther. Dann fährt Stosch fort: „In Hrn. Adelungs Wörterbuche habe ich es häufiger als sonst irgendwo angetroffen," und nun folgen 6 Belege.

Adelung kämpfte mithin pro domo, als er 1780 im 4. Band des Wörterbuchs Sp. 494 für unser *so* eine Lanze brach: „Dieses relative *so* hat in den neuern Zeiten viele sehr harte Feinde

bekommen, welche es schlechterdings aus der deutschen Sprache verbannet wissen wollen. Ich sehe indessen keinen Grund dazu, indem es von allen auch den besten Schriftstellern unzählige Mahl gebraucht wird. Wenigstens kann man es alsdann nicht entbehren, wenn in einem und eben demselben Satze das *welcher* mehrmals stehen sollte, da denn dessen öftere Wiederhohlung einen Übelklang machen würde. *Der Brief ist verlohren, welchen ich dem Manne mitgab, der gestern mit der Post, so nach Berlin ging, abreisete.* Dergleichen Fälle beständig vorkommen. Ein Grund mehr, dieses unschuldige Relativum nicht zu verstoßen, ist dessen Abstammung" und nun folgt etymologische Afterweisheit. Wesentlich anders klingt, was Adelung in der Deutschen Sprachlehre von 1781 S. 225 sagt: „Das relative *so* . . . wird nur alsdann gebraucht, wenn mehrere auf einander folgende Relative einen Misklang verursachen würden. In andern Fällen gebraucht man lieber *welcher* oder *der*." Und von den „unzähligen" Fällen des Gebrauchs bei den „besten Schriftstellern" ist recht wenig geblieben in der Bemerkung des Umständlichen Lehrgebäudes von 1782 I, 713: „In den gemeinen Schreib- und Sprecharten ist es als ein Relativum sehr gangbar; allein in den anständigern vermeidet man es gern so oft, als man kann, und gebraucht es nur alsdann, wenn mehrere nahe auf einander folgende *welcher* und *der* einen Mißklang verursachen würden; obgleich die Häufung der auf einander folgenden Relativen überhaupt keine Schönheit ist." Folgt die betrübte Mär von dem Brief, der Berlin nicht erreichte. In einem Aufsatz im „Magazin für die Deutsche Sprache," I, 2 (1782) nennt Adelung S. 68 unter den wegen ihrer Zweideutigkeit veralteten Wörtern „*so*, als ein Relativum, außer im höchsten Nothfalle zur Abwechselung". Dieselbe Bemerkung in Adelungs Buch Über den deutschen Styl I, 89 der 2. Auflage von 1787[1]).

Ich führe noch eine Äußerung aus dem Jahre 1794 an: Wilhelm Abraham Teller, Vollständige Darstellung und Beurtheilung der deutschen Sprache in Luthers Bibelübersetzung I, 183f.: „Zweytens wünschte ich doch, daß kein guter Schriftsteller den Gebrauch der Partikel, *so*, f. das Beziehungswort, *welcher -e -es*, sich ferner erlaubte . . . Ich sehe aber auch keine Nothwendigkeit dazu. Soll es die seyn, wenn man das *welcher*, zu nahe aneinander, wiederholen müßte, nun so kann man da entweder das, *der, die, das*, mit demselben abwechslen lassen; oder man sucht das Beziehungswort . . . ganz los zu werden." — Heynatz stellt 1797 im „Versuch eines deutschen Antibarbarus" II, 2, 420 fest: „*so* für *welcher* . . . ist aus den Schriften recht guter Schriftsteller nach und nach fast ganz verschwunden."

Das wären die wichtigsten Zeugnisse. Ich lege besonderes Gewicht auf die Stellung Heynatzens, der ein ausgezeichneter Beobachter des Sprachgebrauchs war, und auf Adelungs Schwenkung. Es ist sicher, daß relatives *so* im 8. Jahrzehnt altmodisch klang. Nun fällt ein Licht auf Klopstocks Verhalten. Das obsolet werdende Wort war ihm von Hause aus einfach nicht geläufig. Daß er es sporadisch zur Vermeidung von Mißklängen verwandte, entspricht einer alten stilistischen Regel[2]). Im übrigen ist die Seltenheit des Auftretens künstlerisch irrelevant, eine Angelegenheit des Sprachgebrauchs, nicht des Stils. Und ebenso ist es zu beurteilen, daß er sich in den fünfziger Jahren die *so* angewöhnt. Ganz anders steht es mit

[1]) In das Kapitel von der vis inertiae in geistigen Dingen gehört es, daß Adelung den Artikel des Wörterbuchs in die 2. Auflage 4 (1801), 117 herübergenommen hat. Nur daß er nach der Versicherung, daß relatives *so* „von allen auch den besten Schriftstellern unzählige Mahl gebraucht" werde, den Zusatz macht: „wenngleich richtig ist, daß *welcher* die Beziehung vollständiger und oft auch würdiger bezeichnet." Dabei konstatiert 1797 Heynatz, Versuch eines deutschen Antibarbarus II, 2, 421, daß Adelung in der neuen Auflage des Wörterbuches die häufigen *so* der ersten durchgängig getilgt habe!

[2]) Sie findet sich schon bei Schottelius, Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haubt-Sprache 735 XI, Anmerkung.

der Praxis der folgenden Jahre. Archaischer Ausdruck steht der hohen Poesie wohl an, aber nicht altmodischer, altfränkischer. Klopstock empfand diese *so*, die er nunmehr vermied und tilgte, ebenso wie etwa Detlev von Liliencron die *-et* der Verbalendungen[1]). Nach ein paar Dezennien war *so* aber so gründlich veraltet, daß es wieder edel klang; er erinnerte nun eher an die Bibelsprache Luthers, nicht mehr an die Staatsschriften der Perückenzeit. Auch dafür läßt sich ein Zeugnis beibringen. „Das unbeugsame Pr. *so*, war eine Zeitlang als veraltet anzusehn. Seit einiger Zeit aber wird es wieder gebraucht, besonders im poetischen Style." Betty Gleim, Ausführlichere Darstellung der Grammatik der Deutschen Sprache (1815) S. 92.

Petri ordnet seine Beobachtungen nach grammatischen und rhetorischen Kategorien. Diese geben einen guten Leitfaden für die Sammlung des Materials. Man kann mit ihrer Hilfe auch unmittelbar die Motive der feilenden Tätigkeit eines Mannes wie Opitz bloßlegen, der rücksichtslos den Sinn opferte, um eine regelwidrige Apokope zu beseitigen. Aber auf Klopstock angewandt bringt Petris Verfahren es mit sich, daß mitunter auseinandergerissen wird, was in höherem Sinn zusammengehört, und verschieden Geartetes vereinigt wird.

Ein Abschnitt (Dissertation S. 56ff.) trägt die Überschrift ‚Umwandlung des Plurals in den Singular'. Klopstock hat in den späteren Auflagen des Messias oft die Einzahl für die ursprüngliche Mehrzahl gesetzt. In der ursprünglichen Fassung lautete III, 623—627 (= 613—617 der Ausgabe letzter Hand):

Aber erblickst du, Ischarioth, auch in jener Entfernung
Dieses kleine gebirgigte Land? Da liegt es verödet
625 Wild, unbewohnt und steinigt mit dürren Gehölzen durchwachsen.
Auf ihm ruhet die Nacht in kalten weinenden Wolken,
Unter ihr Eis und nordischer Schnee in unfruchtbaren Tiefen.

Seit 1780 heißt es 625 (615) *mit dürrem Gehölz*, 626 (616) *in der kalten weinenden Wolke*. Dagegen ist 627 der Plural geblieben. Petri bemerkt zu 626: „Der Singular läßt hier den Gedanken weit bestimmter hervortreten. Der Leser ist gezwungen, seine Vorstellung mehr auf ein bestimmtes Einzelnes zu richten, sie darauf zu konzentrieren, zumal noch der hinzugetretene hinweisende Artikel ihn ausdrücklich dazu auffordert." Ich halte diese Auffassung für unrichtig. Gerade das Gegenteil wollte Klopstock. Der Plural *Wolken* (ebenso wie *Gehölzen*) ist zu bestimmt, zu naturalistisch. Der Singular ist allgemeiner, weist mehr auf den Begriff als auf die Individuen hin, er macht das Bild verschwommener. Es bekäme geradezu etwas Komisches, wenn man wirklich die Aufmerksamkeit auf eine individuelle Wolke konzentrierte. Dagegen ist der Plural *Tiefen* belassen, weil er wieder unbestimmter klingt als der Singular.

Oder III, 582 (574)

Aber Ischarioth blieb, mit kalten erblassenden Wangen.

Seit 1780: *mit kalter erblassender Wange*.

Derselbe Grund. Man soll sich nicht die rechte und die linke Wange deutlich getrennt vorstellen, noch weniger natürlich nur eine der beiden Wangen, also Judas im Profil sehen. Ebenso III, 48f. *Ihm öffnete Jesus, Daß er den Seraph erblickte, die Augen*. 1800: *das Aug'*,

[1]) „Wir müssen endlich einmal das verdammte „e" in der 3. Person der Einheit und in der 2. der Mehrheit (natürlich nur da, wo es der Wortstamm erlaubt) fortlassen." Werke 8, 312. — Nach Heynatz, Antibarbarus II, 2, 421 hat Wieland in späteren Auflagen des Agathon und des Don Sylvio die *so* ausgemerzt.

oder III, 212f. *Der dort mit langsamen Schritten Unter den Cedern heraufgeht, wer ist der?* 1780: *mit langsamem Schritte,* und so an vielen der von Petri verzeichneten Stellen.

Du hast in Deiner „Wechselseitigen Erhellung der Künste" S. 84 den Messias der Kategorie relativer Klarheit zugewiesen. Eben diese Eigenart Klopstock'schen Kunststils erblicke ich in diesen Ersetzungen der Mehrzahl durch die Einzahl. Sie zeigt sich aber auch in Erscheinungen, die grammatisch unter ganz andere Rubriken gehören.

So in dem Gebrauch des Komparativs. Petri führt, Dissertation S. 79, eine Äußerung Klopstocks an (Cramer, Klopstock. Er und über ihn III, 48): „Ich hebe eine Sache dadurch vor andern heraus, aber doch nicht vor allen, und überlasse es dem Leser, da ich die verglichenen Individua nicht nenne, wie vielen er die Sache vorziehen, welchen Grad des Vorzugs er ihr geben will. In so fern sagt er oft nicht einmal so viel, als der simple Positiv sagen würde. Z. E. Gamaliel der Weise — da hab ichs festgesetzt was er ist, und wie sehr ers ist — aber: Gamaliel der Weisere, da hat Leser die Wahl, ob er ihn nur für weiser als Kaiphas und Philo, oder als das ganze Synedrium, oder selbst als Nikodemum halten will." Die Worte sind, meine ich, deutlich. Um so verwunderlicher ist es, daß Petri bei älteren Dichtern des 18. Jahrhunderts vereinzelte Beispiele dieses Komparativs finden will und etwa aus Pyra anführt:

Ich höre jetzt! ich hör Isais Sohn!
Mein Ohr erkennt des bessern Pindars Sayten,
Sein Psalm hebt sich mit einem höhern Thon
Und kühnerm Flug ins Reich der Ewigkeiten.

Hier kann doch keine Rede davon sein, daß es dem Leser überlassen bleibt, David für besser als X oder als Y zu halten. *Des bessern Pindars* heißt „des Mannes, der in die Kategorie Pindar = lyrischer Dichter gehört, aber besser ist als das Individuum Pindar." Die Psalmen haben einen höheren Ton und einen kühneren Flug als die Dichtungen des Griechen. Es fehlt vollständig das Verschwimmen der Konturen, das der Klopstocksche Komparativ mit sich führt.

Dieselbe Wirkung bringt mitunter die Vermeidung des Artikels *ein* hervor. Recht deutlich ist eine Stelle, die erst in der Ausgabe von 1800 erscheint, XVII, 698ff.

Ton, wie der Laute klang nun, und Ton, wie der Flöte. Die Pilger
Höreten Hall aus der Fern', und wußten nicht, was sie vernahmen.
Säuseln im Laube war es doch nicht, nicht rieselnde Quelle;
Schien es gleichwohl bisweilen zu seyn.

Auch ein paar Fälle, in denen *ein* in späteren Ausgaben getilgt wurde.

III, 107: Sehet, ein stiller einnehmender Schmerz deckt ihre Gesichter.
1780: Sehet, sanfter rührender Schmerz deckt ihre Gesichte.

Unsicher ist schon III, 65:

Und ein lichtheller ewiger Glanz gieng wieder vom Stul aus.
1780: Und lichtheller

Denn hier können metrische Gründe im Spiele sein. Und so sind viele von Petri, Programm S. 38, angeführte Fälle zweifelhaft, weil die Verse überhaupt stärkere Umgestaltungen erfahren haben. Einigemale scheint es, daß die Weglassung mit einer Wandlung des Sprachgebrauchs zusammenhängt. Die heutige gewählte Sprache ist sparsamer mit dem *ein* vor Abstrakten. Vgl. II, 791f. (= 790f.):

Ach, an deiner Statt läßt mir mein Richter ein traurig Erstaunen
Kaum noch über sein Weltgebäu zu!

Später: Ach, kaum läßt, für dich, mein Richter trauriges Staunen
Über seine Welten mir zu!

Die ursprüngliche Wendung klingt altfränkischer.

Klopstock liebt in seiner späteren Zeit impersonale Konstruktionen und bringt sie bei Umarbeitungen gerne herein. Z. B.:

II, 741f. (740f.): Die Stufen ertönten, wie eherne Berge,
Da sie giengen.
Seit 1780: Aus den Stufen kracht's, wie erschüttert der Fels kracht,
Da sie wandelten.

Oder in der Ode ‚Die Braut' (Muncker-Pawel I, S. 80) V. 6f.:
schon lief ein Silberton
Durch die Leyer herunter.
Später: rann es, wie Silberton
Durch die Saiten herunter.

Petri bemerkt, Programm S. 29: „Die Rede erhält durch diese Gebrauchsweise der neutralen Form des Personalpronomens, namentlich in den Fällen, wo das Subjekt überhaupt nicht angedeutet ist, immer etwas Unsinnliches, oft etwas Dunkles, Geheimnisvolles. Die Phantasie wird dadurch nicht wenig angeregt." Diese Formulierung kann ich nicht ganz billigen. Die gewöhnliche Struktur der Sätze in unserer deutschen Sprache: Verbum finitum verbunden mit dem Nominativ eines Nomens oder eines Pronomens, an dessen Stelle ein Nomen stehen könnte, diese Struktur zeigt eine eigentümliche Stilisierung der Wirklichkeit. Alle möglichen Vorgänge werden dargestellt nach Analogie derjenigen, die für uns mit körperlichen oder psychischen Gefühlen verbunden sind. Wenn ich gehe, habe ich nicht nur die optische Wahrnehmung des Bewegungsvorgangs, sondern zugleich gewisse Muskelempfindungen und das Bewußtsein meines Willens zum Gehen. Nach dem Typus *ich gehe* bauen wir nun nicht nur Sätze wie *er geht*, wo wir voraussetzen, daß ein anderer dieselben Empfindungen hat wie wir, sondern auch *die Uhr geht*, ja sogar *der Strom fließt*, wo doch der Strom gar nicht vom Fließen getrennt werden kann. Diesem Satztypus gegenüber tritt die einfach einen Vorgang konstatierende impersonale Konstruktion, *es blitzt* u. dgl. zurück[1]). Man spricht gerne von Personifikation. Ich lasse es dahingestellt, ob wirklich Personifikation da ist, wenn ich sage *die Stufen krachen*. Aber den Eindruck habe ich, daß das Bild in einen engeren Rahmen gespannt ist, wenn die optischen Eindrücke, die das Wort *Stufen* bezeichnet, mit den akustischen, die *krachen* ausdrückt, auf diese Weise in Beziehung gesetzt werden. Sage ich dagegen *aus den Stufen krachts*, so sind die optischen und die akustischen Elemente loser an einander gereiht. Die Kategorien ‚sinnlich' und ‚unsinnlich' haben mit der Konstruktion nichts zu tun. Sie sind mit der lexikalischen Bedeutung des Verbums gegeben; *krachen* bleibt unter allen Umständen die Bezeichnung von etwas sinnlich Wahrgenommenem[2]). Der Schein des Geheimnisvollen entsteht nur dann, wenn es sich um Vorgänge handelt, die gewohnheitsmäßig als Taten lebender Wesen betrachtet werden, und der Urheber des Vorganges nicht genannt ist.

[1]) Im Wesen sprachlicher Darstellung liegt das nicht. Vgl. Franz Miklosich, Subjektlose Sätze; Pedersen, Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung 40, 134ff.

[2]) Miklosich findet umgekehrt, daß den subjektlosen Sätzen, die Vorgänge der Natur bezeichnen, größere sinnliche Kraft innewohne als den subjektischen, S. 27. Und er zitiert S. 26 eine Äußerung Steinthals gleichen Inhalts.

So sehe ich in vielen Beispielen impersonaler Konstruktion, die Petri anführt, nur wieder Klopstocks Neigung zu einer weniger scharfen Linienführung.

Und dieselbe Neigung tritt mir entgegen, wenn Klopstock *Gold* in Vergleichen vermeidet, während ihm *Silber* sehr geläufig ist. Petri deutet dies, Dissertation S. 62, so, daß die Vergleiche mit *Gold* zu abgenutzt waren, während *Silber* von den Dichtern vor Klopstock ungleich seltener verwendet wurde. Aber an einer früheren Stelle, S. 43, freilich bei Besprechung einer anderen grammatischen Kategorie, hatte er aus den älteren Dichtern eine Menge von Zusammensetzungen mit *Silber* angeführt und dabei auf Klopstocks Vorliebe für dieses Wort hingewiesen. Klopstock liebt es, weil er das Matte, Gedämpfte, Zerfließende liebt, und er meidet *Gold*, weil ihm das Grelle, Scharfe widerstrebt.

Ich breche ab. Es kam mir vornehmlich darauf an zu zeigen, daß die grammatischen Kategorien keinen guten Leitfaden abgeben für die Darstellung des Stils höherer Kunstwerke. Vielmehr sollte man von stilistischen Kategorien ausgehen und untersuchen, wie sich der Dichter der grammatischen bedient, um seine Absichten zu verwirklichen.

FAUSTS GANG ZU DEN MÜTTERN.

Von

ROBERT PETSCH.

Die Szene „Finstre Galerie" gehört zu den schwierigsten Stellen der ganzen Faustdichtung. Man wird ihrer wahren Meinung und ihrer Bedeutung innerhalb des künstlerischen Organismus des ganzen Werkes auch nicht gerecht, wenn man sie aus ihrem Zusammenhange reißt, zu den einzelnen Vorstellungen, Bildern und Wendungen Parallelen in der Weltliteratur und in der Philosophie aufspürt und dann Goethes Dichtung mehr oder weniger im Lichte der so „herangezogenen" Vergleichsstellen „erklärt". Manches kann auf diese Weise zur schärferen Erfassung der stofflichen Motive und der einzelnen sprachlichen Ausdrücke beigebracht werden, aber der Gehalt und die innere Form des Auftritts, die seine äußere Gestaltung bis in alle Einzelheiten bestimmen und unter deren Einwirkung der Dichter auch, zumeist auf assoziativem Wege, aus seiner Lektüre und aus seinem Wissen die Elemente der Darstellung zusammenraffte, sie wollen durchaus vom Ganzen her verstanden werden.

Auch die Entstehungsgeschichte des Werkes kann uns nicht alles sagen, aber sie kann uns wenigstens auf den rechten Weg weisen. Unmittelbar verraten uns die Paralipomena und die Entwürfe freilich in diesem Falle so gut wie nichts. Ein paar Verse sind skizzenhaft überliefert, die sich besonders mit dem Motiv des Schlüssels beschäftigen[1]) und das bekannte Dokument, worin Goethe im Jahre 1824 den Fortgang der Handlung erzählte[2]), wie er ihn angeblich schon in seiner Jugend geplant habe, enthält nur den Satz: „Faust entfernt sich der Vorbereitungen wegen."

Um so weiter helfen uns Erwägungen über die Stellung der Szene im Gange des Ganzen, wie er bei der Wiederaufnahme der Arbeit am Faust, seit 1797, dem Dichter schon in seinen

[1]) In meiner Ausgabe des 'Faust' (Leipzig, Bibliographisches Institut 1924), S. 512, Paralipomena 100ff.

[2]) Ebenda, S. 496ff., Paralipomenon 49.

Grundzügen vorschwebte. Damals wird Goethe jenes „erste Paralipomenon" niedergeschrieben haben, worin er am Schluß die beiden Teile des Ganzen gegeneinander stellt:

„Lebensgenuß der Person von außen gesehn in der Dumpfheit Leidenschaft, 1. Teil.
Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein Schönheit, 2. Teil.
Schöpfungsgenuß von innen Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle."

Tatengenuß und bewußter Schönheitsgenuß sind also im zweiten Teil auf das innigste miteinander verbunden, d. h., um mit dem alten, von jeher ins Auge gefaßten Motiv zu rechnen, Kaiser- und Helena-Handlung gehören eng zusammen; dies Verhältnis ist, je weiter die Dichtung fortschritt, je umfassender der Lebensblick des Dichters wurde, immer inniger, bedeutsamer und fruchtbarer geworden. Von dem Hof des Kaisers flüchtet Faust in Helenas Reich, von ihr kehrt er als ein anderer, durch die Schau der höchsten Schönheit Geläuterter und Vertiefter zum Kaiser zurück, um dann endlich sein eigenstes Lebensziel ins Auge zu fassen. Voraussetzung seiner persönlichen Vereinigung mit Helena ist ihre Beschwörung vor dem Kaiser, wobei der Held von unbezwinglicher Sehnsucht nach dem Vollgenuß der „einmal erkannten Schönheit" ergriffen wird. So erscheint die Beschwörungsszene als ein Wendepunkt von der höchsten Bedeutung für die Fausthandlung als Ganzes. Als solcher muß er dramatisch hervorgehoben, d. h. mit einer innerlich bewegten Szene gebührend eingeleitet und ins rechte Licht gerückt werden. Dazu eben dient die Szene „Finstre Galerie".

Die Beschwörung der Helena ist nun kein Taschenspielerkunststückchen mehr, wie ihr Vollbesitz keine Gefälligkeit ist, die Mephistopheles seinem Gefährten spenden könnte. So war es freilich in der alten Sage dargestellt. Bei Goethe dient gerade die Helenahandlung in ihren verschiedenen Stadien dazu, Faust aus der erniedrigenden Abhängigkeit von seinem höllischen Diener zu erlösen, ihn als Menschen von hohem Range auf eigene Füße zu stellen. Denn auf die menschliche Bedeutsamkeit Fausts kommt ja hier alles an. Die ganze Handlung des zweiten Teiles, also auch unsere Szene, will unter diesem Gesichtspunkt begriffen werden. Faust, wie ihn Goethe jetzt erfaßt, ist kein dramatischer Held gewöhnlichen Schlages mehr, dessen Handeln und Leiden sich in menschlichen Grenzen, innerhalb eines phantasiemäßig abgegrenzten, doch immer noch nach irdisch-empirischer Analogie vorstellbaren Raumes in einer unseren Menschenbegriffen noch als meßbar erscheinenden (wenn auch nicht nachgemessenen) Zeit abspielte; wobei ein Teil der Handlung nach den Gesetzen der Kausalität in klar überschaubarer Weise aus dem anderen abzuleiten wäre und wo alles zwar seine symbolische Bedeutung für den Menschen überhaupt und besonders für die gesteigerte Person des Zuschauers hätte, aber dennoch sich in den Grenzen einer Individualität von unserem Schlage, nur von viel größeren Ausmaßen entfaltete. Nichts von alledem! Zeit und Raum sind traumhaft behandelt: wir wissen von einem Vorher und Nachher, von einem Gleichzeitigen und Weitabliegenden, von örtlicher Nähe und Ferne, von Zuordnungen, bei denen auch die Kategorie der Kausalität gelegentlich mitschwingt, aber das eigentliche Ordnungsprinzip der Massen ist ein ganz anderes. Wir haben, wenn wir denn doch einmal literarhistorische Vergleiche anwenden wollen, eine „mimische Hypothese" von allergrößtem Stil vor uns[1]), die Szene auf Szene an lockerem Faden aneinanderreiht; jede mit eigenen Ausdruckswerten und besonderen Darstellungsmitteln, die denn auch wohl für sich genommen werden wollen, alle aber herumbewegt um die überragende Gestalt eines Helden, dessen Bild sich Schritt für Schritt

[1]) Vgl. zum folgenden meinen Aufsatz: „Goethes Faust. Der Tragödie zweiter Teil." German. Roman. Monatsschrift Bd. XI (1923), S. 236ff.

immer stärker, immer leuchtender und ausgiebiger, immer beziehungsreicher unserer Seele einprägt. An ihm nehmen wir auch eine allmähliche Entwicklung wahr, die sich irgendwie in der Zeit abspielt, deren Fortschritte aber nicht an der Aufeinanderfolge der Zeitmomente innerhalb der einzelnen Bühnenszenen oder an deren zeitlichem Verhältnis gemessen werden können. Immer wieder werden wir aus dem empirischen Zusammenhange herausgerissen und auf die allgemein-menschliche Bedeutsamkeit des Helden und seiner Schicksale hingewiesen. Unzählige Motive der Welt- und Kulturgeschichte werden angeschlagen, die für uns bedeutsame Situationen oder entscheidende Wendungen in der Entwicklung des Menschengeschlechts bezeichnen, aber sie werden nicht als tatsächliche Vorgänge der Historie gewertet und verarbeitet, sondern eben in ihrem letzten, gewissermaßen übergeschichtlichen Sinne: es sind Wendungen, die einmal vorkommen mußten und bei denen es Goethe und seinen Zuschauern mehr zufällig erscheint, daß sie in dieser oder jener Epoche der Weltgeschichte auftraten. Von daher bekommen sie eine gewisse Lokalfarbe, aber der Dichtung dienen sie eben nur mit ihrem wesentlichen Gehalt. Daß die besonderen Farben der einzelnen Geschehnisse zu derjenigen der Fausthandlung als solcher (die ja auch nicht „realistisch" behandelt ist) in Gegensatz treten, ist gewiß und dieser Gegensatz wird auch wohl einmal betont, wie bei der Bekanntschaft zwischen Faust und Helena. Aber von entscheidender Bedeutung ist er nicht. Was Helena mitbringt, ist nicht das alte Griechenland als historischer Tatbestand, sondern ein Komplex seelischer Energien; vor allem aber stellt Helena selbst menschliche Energien dar, wie sie in dieser besonderen Richtung und dieser hinreißenden Gewalt bisher nur im Griechentum gewirkt haben und wie sie auch Faust eben nur „auf klassischem Boden" wiederfinden, d. h. nur durch die innigste Versenkung in die griechische Welt ergreifen und sich einverleiben kann.

Aber das Griechentum an sich fesselt ihn nicht; es lockt seine Seele erst allmählich und dann mit unwiderstehlicher Gewalt, als er fühlt, was es in dieser Welt zu erringen gilt. Erst muß die „Gestalt" der griechischen Helena vor seine Augen hintreten und ihn mit magischer Gewalt ergreifen, ehe er für den klassischen Boden reif geworden ist. Dumpf und unbestimmt lebt zunächst in seiner Seele eine Ahnung davon, daß der Genuß der Schönheit mit dem der Herrschaft verbunden sein, daß die eine erst der anderen ihre volle Weihe erteilen könne. In dem Aufzug des Pluto mit dem Knaben Lenker in der Mummenschanz hat Faust in mehr spielerischer Art diesem Gedanken Ausdruck verliehen, der ihn eben gestreift hat, ohne seine Seele bis ins tiefste aufzuwühlen. Von außen her wird nun die Aufgabe an ihn herangetragen, das höchste Wunschbild männlicher und weiblicher Form (die Schönheit in ihrer notwendigen empirischen Zwiegestaltung nach W. v. Humboldt und Schiller) vor den Augen des Kaisers darzustellen. Bei dieser Aufgabe handelt es sich wieder nur um ein Spiel, um eine äußerliche, höchste Übersteigerung des Angenehmen, des unmittelbar Sinnlich-Wohlgefälligen, vielleicht auch Erotisch-Reizvollen. Viel anders wird Fausts Darstellung nachher von den Zuschauern auch nicht bewertet. Es klingt gerade, als ob die Hofgesellschaft sich über das Meisterwerk eines großen Künstlers unterhielte, von dessen innerstem Erglühen auch nicht ein Funke diese toten Massen berührt hat. Aber gerade damit haben wir den entscheidenden Punkt des ganzen Motivs berührt. Wie ein Fürst, der für seine Gemäldegalerie bei einem genialen Künstler ein Bild bestellt, von dem er nichts anderes sich erwartet und nichts anderes haben kann als einen flüchtigen Sinnenkitzel, so kommandiert der Kaiser die Erscheinungen von Paris und Helena. Und wie der echte Künstler, der solchen Auftrag übernimmt, ihn nur dann ausführen kann, wenn er dadurch bis ins Innerste berührt, aufgewühlt, seinem empirischen Ich ent-

fremdet, an die Grenzen der Welt geführt und endlich der selig-beglückenden Schau gewürdigt wird; wie er dann die Sphäre der visionären Wahrnehmung verlassen, „die Schöpfung seiner regen Brust", das Gebilde seines Künstlertraumes mit Selbstüberwindung in die Bereiche des kritischen Kunstverstandes überführen und versuchen muß, im konkreten Material festzuhalten, was von seiner lebendigen Inspiration noch zu retten ist, und wie er endlich sein Heiligtum der Welt darbietet, daß sie ihr Spiel damit treibe — so muß Faust alle Phasen bis zur stärksten Selbstentäußerung und wiederum bis zur peinlichsten Fremdheit innerhalb der ihm gewohnten Welt durchlaufen, um des inneren Anblickes der höchsten Schönheit gewürdigt zu werden.

Es handelt sich also bei Fausts „Gang zu den Müttern" durchaus nicht um irgend einen intellektuellen Vorgang, etwa um die Besinnung der Seele auf die platonischen Ideen der historisch-sagenhaften Gestalten von Paris und Helena in ihrer reinsten Form — was wäre damit gewonnen? Niemand in der Zuschauerschaft fragt auch nach der geschichtlichen oder archäologischen „Richtigkeit", nach der Tatsächlichkeit der Vorgänge; ihnen genügt es, Dichtergebilde in ihrer vollen poetischen Existenz vor sich zu sehen. Wenn sie sie dann doch wieder philiströs genug als Tatsächlichkeiten nach ihrem Kanon beurteilen, so verschwatzen sie sich den Segen des Kunsterlebnisses genau so, als wenn sie vor dem Gemälde eines Rubens stünden und durch seine Frauengestalten „fleischlich" erregt würden.

Um ein Kunsterlebnis handelt es sich hier. Nur schafft Faust nicht in Marmor und Farbe, nicht in Ton und Wort, er wirkt auch nicht durch die Übertragung seiner Phantasiegebilde auf künstlerische Menschen, die eine „Rolle" spielen. Seine Darsteller, so müssen wir die Geisterszene doch wohl deuten, sind eben Geister, die Mephistopheles zur Verfügung gestellt hat. Die Gestalt, in der sie auftreten, die Rolle, die sie durchführen, ist freilich Fausts Werk, aber dies Werk wird hier nicht verkörperlicht, wie ein echtes Drama durch die Personen der Darsteller. Es handelt sich ja auch nicht um ein konkretes Kunstwerk, das sich vor uns abspielen soll, etwa wie ein „Drama im Drama" nach Art der Romantiker. Wie nachher im Helenaakt und weiter in der Kaiserhandlung Fausts kriegerische und herrscherliche Haltung als solche dargestellt wird; wie es dem Dichter nur darauf ankommt, die in seiner Seele ruhenden Möglichkeiten auf spielende Art künstlerisch in Aktualität zu übersetzen; und wie es im höchsten Grade philiströs wäre, nach dem realen Erfolge seiner Eroberungen, seiner Kolonisation usw. zu fragen, — so dürfen wir auch hier nicht ein aus seiner Seele rein sich ablösendes Kunstwerk mit eigener Daseins-Gesetzlichkeit erwarten. Genug, wir sehen Faust als Schöpfer, als künstlerischen Gestalter vor uns, das ganze Motiv aber bleibt mit einem traumhaften Schleier umwoben, wie die späteren, verwandten Motive der Handlung auch. Es ist, als ob der Dichter von ihnen allen nur einen feinen Schaum abschöpfen, ihnen nur den letzten menschlichen Reiz und Wert abgewinnen wollte. An einem imaginären Stoffe, an einer phantastischen Aufgabe entwickelt sich Faust zum Schöpfer, zum ästhetisch-aktiven Menschen, wie er nachher in einer großen „klassisch-romantischen Phantasmagorie" den Vollgenuß der höchsten Frauenschönheit „erlebt" und seine Seele auf heroische Töne stimmt, um dann, neu gestärkt durch alle diese innerlichen (und wieder überpersönlichen, menschlich-bedeutsamen) „Erlebnisse", auf seine Weise vorzudringen, „zum höchsten Dasein immerfort zu streben".

Von hier aus will, von hier aus allein kann der Gang zu den Müttern verstanden werden. Faust hat als Gelehrter begonnen und ist dann „so durch die Welt gerannt; ein jed' Gelüst' ergriff er bei den Haaren." Jene ästhetische Einstellung des Menschen, der das Leben als reines Spiel nimmt, und der von seiner Höhe aus mit gesammelten Kräften als ganzer „sinn-

lich-geistiger Mensch" im Sinne Schillers an jede weitere Tätigkeit herantreten kann, sie ist ihm bisher fremd geblieben. Soll sie ihm bei seinem unendlichen Vorhaben frommen, so muß sie gleich wieder in ihrer allerkräftigsten Form zuteil werden, wie sie nur den Auserwählten zuteil wird; das ist eben die ästhetische Einstellung des schöpferischen, nicht bloß des genießenden Menschen. Was bedeutet aber diese schöpferische Tätigkeit? Gewiß nicht eine Nachahmung, eine mechanische Wiederholung der äußeren Erscheinung unter dem Gesichtspunkt der Ähnlichkeit, des „Treffens" usw. Ganz im Sinne modernster Kunstbestrebungen dringt der Dichter des „Zweiten Faust" überall, als dichtendes Subjekt wie bei dem Objekt seiner Darstellung, auf das „Wesentliche", auf die künstlerische Formung der alles Gegebene weit hinter sich lassenden, visionären Schau. Das Höchste, was der Künstler sich zum Gegenstande seiner Darstellung wählen kann, ist eben — das ästhetische Ideal. Nichts Geringeres bedeutet die an sich läppische Forderung des Kaisers im Drama, wenn sie die Seele eines echten, künstlerisch angelegten Menschen berührt: und Faust ist eben der echte Mensch, in dem auch die künstlerischen Energien schlummern, ja zu dessen Vollendung ihre Erweckung und höchste Betätigung unumgänglich notwendig ist. Faust sieht sich durch die Forderung des Kaisers vor dieselbe Verlegenheit gestellt, die jedem großen Maler entgegenstarrt, wenn er die Kühnheit hat, eine Venus zu bilden oder (um an die künstlerische Gestaltung des religiösen Ideals zu erinnern) „wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen", wie Michael Kramer sagt. „Da braucht er ein Leben dazu . . . da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und mit seinem Gott . . . da muß er sich täglich heiligen. Nichts Gemeines darf an ihm und in ihm sein . . . Da kommt dann der heil'ge Geist, wenn man so einsam ringt und wühlt." Es bedeutet dieselbe ungeheure Belastung der Seele, wenn ein Dichter sich anschickt, das menschliche Ideal dramatisch darzustellen; der Faustdichter kannte dies „Ringen und Wühlen", wenn ihm auch die Gabe der unmittelbaren Erleuchtung und das geniale Aperçu sicherlich in anderem Grade zuteil wurde, als einem Michael Kramer! Goethe, dem es um die Herausarbeitung der menschlichen Tiefe und Bedeutung Fausts bitter ernst ist (ernster als vielen seiner Kritiker, die sich an die notwendig laxe Behandlung des Außenwerkes halten), hat auch diesen Punkt mit höchster Sorgfalt behandelt. Hier galt es gesammelte Konzentration auf die Grundlagen des künstlerischen Schaffens, hier mußte der schaffende Dichter mitten im Werk sich über sich selber stellen und tief in die Gründe der psychologischen Analyse, ja in das Geheimnis der systematischen Verankerung des künstlerischen Schaffens eintauchen, um dann den Weg zur Schau aufs neue zu gewinnen und die Reflexion, soweit es nötig war, durch Intuition zu ergänzen und abzurunden.

Wir stehen damit vor der großen Frage, ob sich Goethe jemals über die Fragen des künstlerischen Schaffens theoretisch klar geworden und dabei zu Ergebnissen gelangt ist, die für unsere „Mütterszene" maßgeblich wurden. Es liegt von vornherein nahe, an Kant zu denken, dessen „Kritik der Urteilskraft", bei aller Herbigkeit der Form, ihrem Gehalt nach die reichste Wirkung ausgeübt hat, nicht bloß auf die kunsthistorische Reflexion der idealistischen Zeit, sondern vor allem auf die klassische Dichtung selber und auf das künstlerische Selbstbewußtsein der führenden Schöpfer-Geister. Wir wissen seit K. Vorländers Untersuchungen[1]) genauer, wieviel gerade Goethe Kants Ästhetik verdankte und wie er immer wieder auf das Buch zurückkam. Auch im Faust haben wir längst Kantische Klänge vernommen. In den letzten Reden des Helden klingt das *Optime* nach, das sich der Dichter in seinem Handexemplar zu dem § 86 der Schrift („Von der Ethikotheologie") am Rande notiert hat. Aber auch die rein

[1]) K. Vorländer, Kant, Schiller, Goethe. 2. Aufl. Leipzig, Meiner 1923.

ästhetischen Ausführungen des Werkes hatten Goethe stark ergriffen. Hier war eine Kunstlehre, die aus ganz verwandten Gründen mit seiner eigenen Naturanschauung aufzusteigen schien. Hier sein eigener Bericht, den er genau ein Menschenalter nach dem Erscheinen der „Kritik" in dankbarer Rückschau niedergeschrieben hat[1]):

„Nun aber kam die Kritik der Urteilskraft mir zu Handen, und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensepoche schuldig. Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen nebeneinander gestellt, Kunst- und Naturerzeugnisse, eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urteilskraft erleuchteten sich wechselsweise. Wenn auch meine Vorstellungsart nicht eben immer dem Verfasser sich zu fügen möglich werden konnte, wenn ich hier und da etwas zu vermissen schien, so waren doch die großen Hauptgedanken des Werkes meinem bisherigen Schaffen, Tun und Denken ganz analog; das innere Leben der Kunst so wie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus war im Buche deutlich ausgesprochen."

So dürften denn auch diejenigen Teile des Buches mit besonderer Zähigkeit bei Goethe gehaftet oder ihn zu sich zurückgelockt haben, die sich mit den schwierigsten Problemen der ganzen Kunstlehre, mit den Begriffen des Genies und des künstlerischen Ideals befassen. Was das Erstere anlangt, so hatte ja Kant das Genie in Gegensatz zum bloßen Nachahmungsgeist wie zum großen Kopfe gestellt, dessen Arbeit sich Schritt für Schritt darstellen läßt, also auch zur unmittelbaren Nachfolge anregen kann. Alles rein Rationale läge allenfalls auch noch im Bereiche des Mephistopheles, angesichts seiner künstlerischen Aufgaben aber muß Faust ins Dunkle greifen: seine Schöpferkräfte entstammen geheimnisvollen Quellen gerade so wie die Natur, mit der sie verwandt sind. Die Natur schafft nach „Ideen" im Sinne Goethes; durch alle „Gestaltungen und Umgestaltungen" ihrer Gebilde geht jene konstante „funktionelle Einheit" hindurch, die eben „das Dauernde im Wechsel" vertritt. Das Genie ist das Vermögen ästhetischer Ideen, es ist „die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*)", durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt, wie sie auf andere Weise dem Abfluß des großen Lebensprozesses Regel und Grenze setzt. Mit der nach Ideen schaffenden Natur steht der geniale Künstler gleichsam im Bunde und bedeutsam genug stellt Faust die beiden Arten der Aktualisierung der „Bilder aller Kreatur" in Parallele zueinander:

„Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf",

und der kühne Magier ist hier nur die letzte Sublimierung des Begriffs „schaffender Künstler". So gibt das Genie „als Natur die Regel"; seine Werke sind nicht bloß Original, wie die unnachahmlichen Werke der Natur, sie sind zugleich exemplarisch: sie können zwar von anderen nicht nachgeahmt werden, aber sie geben ihnen „Richtmaß und Regel der Beurteilung" (KdU. § 46).

Das exemplarische Schaffen des künstlerischen Genies richtet sich in seiner letzten Steigerung auf das ästhetische Ideal, die höchste Idee der ästhetischen Urteilskraft. Von ihm handelt Kant im 17. Paragraphen seines Werkes. Dieses „Ideal" ist das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks, eine Idee, die jeder in sich hervorbringen muß und nach der er ästhetisch urteilt, die Idee an sich ist ein Vernunftbegriff, das Ideal ist die Vorstellung eines einzelnen, solcher Idee adäquaten Wesens. Ideale kann es nur von Gegenständen geben, die ihren Zweck in sich selbst haben, ein solches Objekt aber ist im Sinne des Humanitätszeitalters nur der Mensch, und die höchste ästhetische Idee ist eben das menschliche Ideal. Die Natur hat keinen Zweck in sich selbst, ihre Schönheit ist keine anhängende, sondern freie, von Landschaften und Gegenden gibt es keine Ideale. Wohl aber gibt es z. B. vom Hunde, vom Pferde usw. eine gewisse ästhetische Normalidee („der schöne Hund" oder „die schöne Dogge" usw.).

[1]) „Einwirkung der neueren Philosophie" (1820).

Diese Normalidee ist nicht durch die Erfahrung gegeben, also eben eine Idee, sie entstammt der lebendigen schöpferischen Tätigkeit unserer Einbildungskraft, darum heißt sie ästhetisch, und sie ist Normalidee, insofern sie unserem ästhetischen Urteil als Richtschnur dient[1]). Sie ist das Abbild keines Einzelwesens der betr. Gattung, sondern „sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihrer Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint." Der erste Teil des Satzes deckt sich ungefähr mit Goethes Anschauung der „Idee", z. B. der Urpflanze, nur mit dem Unterschiede, daß hier kein Vollkommenheitsideal gegeben ist, das in den einzelnen Pflanzen immer bloß annäherungsweise erreicht wäre, sondern ein Typus, an dem alle Pflanzen, nur jede in verschiedener Weise teil haben und mit dem weiteren Unterschiede, daß die „Idee" der Pflanze in Goethes Sinn eine Realität, die ästhetische Idee aber ein Erzeugnis unserer Phantasie ist, also nur vom Menschen ausgehen, nur in ihm entstehen kann. Natürlich fehlt dieser Idee alles Charakteristische — was nicht ausschließt, daß der Betrachter ein solches hineinlegt, das dann aus seiner Individualität und ihren besonderen Wertungsgewohnheiten herstammt. — Mit dieser ästhetischen Normalidee aber, die der Mensch mit anderen natürlichen Wesen teilt, ist sein Wesen noch nicht völlig, noch nicht im Grunde erfaßt. Was das menschliche Ideal ermöglicht, das ist erst die mitschwingende Idee des Wesens, das ganz allein seinen Zweck in sich selbst hat, das allein imstande ist, sich selbst zu bestimmen. So besteht das Ideal der menschlichen Gestalt eben in dem vollendeten Ausdruck des Sittlichen; dies Ideal zu beurteilen und vollends darzustellen, „dazu gehören reine Ideen der Vernunft und große Macht der Einbildungskraft", mag es sich nun um die Darstellung in irgendeinem konkreten Material, durch die Macht der Rede oder durch jene magische Betätigung handeln, die Faust im Auftrage des Kaisers ausübt.

Nach allem Gesagten ist es klar, daß die Kunst des Mephistopheles hier versagen muß. Wir können dem Teufel kein Vermögen zu ästhetischen Normalideen zutrauen. Sobald Goethe die von der Sage dargebotenen Motive im Lichte des neuen Themas seiner Richtung ansehen lernte, mußte er davor zurückschrecken, „des Chaos wunderlichen Sohn" als Vermittler der höchsten antiken Schönheit auftreten zu lassen. Dieser hätte nicht wohl anders handeln als sein eigenes Werk bekritteln können; das mochte zu der mehr ironischen Auffassung der Helena stimmen, die Goethe anfangs im Auge hatte, nicht aber zu der fast religiösen Andacht, mit der er späterhin die ganze Liebeshandlung des zweiten Teiles betrachtete. Hier mußte Faust selbst handeln, mußte er als Mensch sein Letztes hergeben. Dem Ideal der Schönheit ist Faust auf seine Weise schon längst „verworren" oder „in der Dumpfheit" und „Leidenschaft" nachgegangen, seitdem er das Bild im Zauberspiegel der Hexenküche gesehen hat: aber keine irdische Erscheinung hat seiner Sehnsucht Genüge getan und im Genuß ist er nach Begierde verschmachtet. Mephistopheles hatte dafür gesorgt, daß sein Sehnen nicht uninteressiert, also nicht rein ästhetisch war und daß er mit all seinen übergreifenden Gefühlen und Strebungen an die Erfahrung, an den Schein verhaftet blieb. Des Kaisers Forderung ist geeignet, die alte Sehnsucht zur höchsten Glut in ihm anzufachen, wenn er sich nur erst auf die ganze Schwere, auf die innere Bedeutung dieser Aufgabe besinnen, wenn er sie erst als Forderung seines eigenen Wesens erfassen lernt. Als wäre eine dumpfe Ahnung davon in ihm lebendig gewesen, daß die höchste Schönheit nur dem Menschen zugänglich sei, der in seine eigenen letzten Tiefen hinabsteigt, kraft deren er der Schöpfer-Gottheit und der *Natura naturans* selbst verwandt ist, trifft ihn

[1]) Vgl. K. Fischer, Kant. 3. Aufl., S. 460 (München 1882).

das vieldeutige und doch immer in eine Richtung des Geheimnisses hindrängende Wort „Mütter" wie „ein Schlag".

Goethe hat uns lächelnden Mundes auf die karge Notiz des Plutarch von dem antiken Mütterkult hingewiesen (zu Eckermann, 10. Januar 1830); ihm waren natürlich derartige Kulte auch sonst bekannt, aber was den Gelehrten seiner Zeit wohl meist als kahles Mythologem erschien und kurzweg rationalistisch gedeutet wurde, das hatte für ihn noch seinen vollen, mythischen Klang. Alles, was wir an Verehrung, an Scheu, an sich verhüllender Scham in den Begriff „Mutter" hineinlegen oder was uns aus dem Worte (besonders aus dem poetisch eindrucksvolleren Plural) entgegentönt, vereint sich hier (vielleicht auch mit der Erinnerung an die *matrices* des Paracelsus) zu einem Bilde von unvergleichlicher Eindruckskraft, besonders wie es Goethe weiterhin ausgeführt und mit allen Schauern der tiefsten Einsamkeit, der unbedingten Beziehungs- und Bestimmungslosigkeit versehen hat: der Schauder vor den Urphänomenen, „der Menschheit bestes Teil", wird hier sprachlich gestaltet, wie es Goethe nie wieder gelungen ist; wie er denn auch nie wieder eine Formel für seine Auffassung der funktionellen Einheit der „Idee" gefunden hat gleich dieser: „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung." Daß die alte Sage vom Dreifußraub des Herakles, daß das gleichseitige Dreieck zu Delphi als Symbol vollkommener Harmonie, daß der heilige Dreifuß der Priesterinnen weitere Darstellungsmotive hergegeben haben ist sehr leicht möglich. Goethes Phantasie arbeitete mit solchen Mosaiksteinchen, die alle nicht in ihrer sachlichen Bedingtheit, noch weniger als allegorische Behelfe, sondern vor allem ihrer (in diesem Falle mysteriösen) Stimmungsfülle wegen mit in das Ganze hineingebaut wurden, wenn sie auch nur von ungefähr zu den beherrschenden Vorstellungen in eine Art Scheinbeziehung gesetzt werden konnten. So wird mit einer Fülle von stimmenden und gestaltenden Hilfsvorstellungen das Reich der „Ideen" umschrieben, in das Faust eintauchen muß.

Aber der Anblick der Urphänomene macht noch keinen Künstler. Es muß die Kraft hinzukommen, das Geschaute zu gestalten, es gestaltend abzuwandeln, ihm eine Form zu geben, in der die Idee mit unmittelbarer Leuchtkraft hervortritt. Schon als Forscher hat Goethe mit dieser Aufgabe gespielt. Am 8. Juni 1787 schrieb er Frau von Stein über die Urpflanze: „Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man Pflanzen ins Unendliche erfinden." — „Hier, diesen Schlüssel nimm!" sagt Mephistopheles und schlägt damit das zweite Thema an, das die ganze weitere Entwicklung unserer Szene beherrscht. Der Schlüssel bezeichnet tatsächlich dasjenige, was den die Idee schauenden Faust erst zum genialen Künstler, zum Schöpfer des Ideals macht. Wie Goethe sich anheischig macht, im Besitze des Modells, d. h. der Idee der Urpflanze kraft seiner Phantasie unzählige Gebilde hervorzubringen, die doch immer wieder dieselbe Idee spiegeln, so braucht Faust den Schlüssel, eben die schöpferische Phantasie, um seine Aufgabe zu erfüllen. Wir dürfen auch hier nicht jeden Zug pressen, etwa das Wachsen und Leuchten des Schlüssels in der Hand des Helden, noch weniger den Umstand, daß er diese Wünschelrute von Mephistopheles bekommt. Es handelt sich um einen einfachen Hinweis auf ein Mittel, das eben nur Faust anwenden kann. Wüßte Mephistopheles etwas damit anzufangen, er würde Faust gewiß nicht bemühen. „Er führt dich zu den Müttern." Das ästhetische Anschauungsvermögen, das ja nach Goethes Kunstauffassung auch das Objekt auf die darin waltende und zur Erscheinung kommende Entelechie hin betrachtet, führt uns zum Reiche der Ideen, sie schützt uns vor der Versteinerung, in die der Anblick des Absoluten, des entschleierten Bildes von Sais uns versetzen würde: mit dem Schlüssel hält Faust sich die „Wolkenzüge" des Mütterreichs „vom Leibe". Kein Zweifel, daß er „wiederkommt"; er ist

stark genug, sich gegenüber der Schau zu behaupten, die tatsächlich die letzte entscheidende Frage an die Kraft des Menschen stellt. Wer aus dem künstlerischen „Wahnsinn" heil wieder auftaucht[1]), wer die Ideen gestalten kann, der ist ihr Meister. Daß in Fausts Schöpfung die von der Dichtung überlieferte Vorstellung von Helena und Paris mitwirkt, unterliegt keinem Zweifel, ist aber ohne ausschlaggebende Bedeutung. Nur in der Betrachtung der Hofgesellschaft treten nachher die „mythischen" Züge stark und grell hervor, störend genug und nur darum erträglich und selbst förderlich, weil durch den Gegensatz zu ihnen die gewaltige Schau des Helden uns um so deutlicher wird. Sie aber bezieht sich auf das gestaltgewordene Ideal des Menschen.

Immerhin ist dies Ideal von dem, das Kant umreißt, noch verschieden — und auch das entspricht dem Sinn des Dramas. Faust ist ja nicht selbst das Ideal des Künstlers, sondern ein dramatischer, ein tragischer Held in seiner charakterologischen Bestimmtheit und bedingt durch die eben erreichte Stufe seiner Entwicklung. Die sittliche Idee des Menschen kommt hier noch wenig zum Ausdruck. Die volle Majestät der Helena hat Faust noch nicht verspürt, nicht „erlebt", sie kann er ihrer Erscheinung noch nicht leihen. Das Angenehme, das Sinnlich-Reizvolle, das Liebliche, das Verführerische und dergl. überwiegt. Wohl hat Faust in der Mummenschanz sittliche Ideen von nicht gewöhnlicher Tiefe und Kraft, besonders durch den Aufzug der Victoria allegorisch ausgesprochen, aber sie bewegten sich doch auf dem Boden des Tatsächlichen, sie betrafen nicht eigentlich das sittliche Ideal des Menschen. Von der Anerkennung der „Freiheit" ist Faust so weit entfernt, daß er mit dem Ungestüm des noch nicht völlig ausgereiften Künstlers Bild und Leben verwechselt, seine Gestalten für lebendige Wesen nimmt und mit ihnen ringen will. Daß die Gestalten „explodieren", wie den gierig haschenden Zuschauern in der Mummenschanz die Gaben des Knaben Lenker zwischen den Händen zerrannen, ist die ganz natürliche Folge. Faust hat dem Ideal bisher weder den vollen menschlichen Gehalt zu geben, noch das ästhetische Gebilde rein von sich abzulösen vermocht. Aber der ästhetische Mensch in ihm ist erweckt und er ist auf dem Wege zur Vollendung.

Es ist reizvoll, zu sehen, wie Goethe dieses Wachstum in Faust weiter verfolgt. Die Helena der Beschwörungsszene ist wirklich nichts als die höchste körperliche Schönheit, der er „die Regung aller Kraft, den Inbegriff der Leidenschaft, Neigung, Liebe, Anbetung, Wahnsinn zollt". Wie anders schon die Nachwirkung der Entschwundenen! Der Traum, den Homunkulus deutet (V. 6903ff.), ist wirklich „bedeutend". Helenas Geburt ist das Thema: Ledas königliche, gottgeliebte Gestalt tritt majestätisch hervor. Und wiederum hat Faust in der „Klassischen Walpurgisnacht" (V. 7271ff.) dasselbe Gesicht, wieder reizt ihn die „hohe Königin" und mit ähnlichen Tönen spricht er jetzt (V. 7440ff.) zu Chiron von Helena:

„Das ewige Wesen, Göttern ebenbürtig.
So groß als zart, so hehr als liebenswürdig."

Schritt für Schritt steigert sich Faust empor, um die Hehre, die Majestätische, die Königin würdig zu empfangen, um an ihrer Seite zu heroischem Erleben und Entschließen zu reifen, woneben es auf reale heroische Handlungen und Eroberungen wahrlich nicht ankommt. Von hier aus betrachtet, beginnt mit der Szene „Finstre Galerie" und vollendet sich in der Helena-Handlung jene „ästhetische Erziehung des Menschen", die Goethe als eine der wichtigsten Leitideen des deutschen Idealismus seinem größten Werke einverleiben mußte.

[1]) „Des Künstlers Vorrecht ist es allein, in jene dem nüchternen Auge verschlossenen Tiefen hinabzudringen, ohne dem Fluche zu verfallen, welcher es dem, der sie schaut, verwehrt, wieder zu den lichten Höhen des Tages zurückzukehren" (Fr. v. Hausegger, „Das Jenseits des Künstlers", Wien 1893. S. 172ff.)

VIKTOR HEHN ALS LITERARHISTORIKER.

Von

RUDOLF UNGER.

„Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt!" Dieses Wort Iphigeniens durch Selbstbesinnung auf die eigenen Ahnen wahr zu machen, ziemt allen historischen Wissenschaften: keiner doch in solchem Maße wie der geistesgeschichtlichen Literaturwissenschaft. Denn immer wieder begegnet sie dem Vorwurf unbefugter Neuerung und pietätloser Mißachtung der großen Vergangenheit unserer Disziplin, während sie doch auf eine mehr als ein Jahrhundert lange, glänzende Reihe von Vertretern und Vorkämpfern oder doch Vorläufern zurückblicken kann, an deren Spitze die Brüder Schlegel, ja in gewissem Sinne Herder und Goethe stehen. Und zudem ist ja die Aufdeckung und nähere Ergründung der in solcher geschichtlichen Entwicklungsfolge sich offenbarenden inneren Bedeutungszusammenhänge und Problementfaltungen ihre eigenste Aufgabe. So möge es denn gerechtfertigt erscheinen, in vorliegender, einem gegenwärtigen Führer dieser methodischen Sonderrichtung gewidmeten Festschrift eines Mannes zu gedenken, dessen Lebenswerk, wie die Neuauflagen seiner Hauptarbeiten erweisen, zwar noch einigermaßen im Bewußtsein der Gegenwart lebendig ist, dessen Bedeutung aber speziell für die „philosophische" Literaturbetrachtung, soviel mir bekannt, kaum je die entsprechende Würdigung gefunden hat[1]).

Wenn einmal die bisher noch fehlende Geschichte unserer Wissenschaft im 19. Jahrhundert geschrieben wird, müssen neben den im engeren und eigentlicheren Sinne philosophischen Literarhistorikern und Ästhetikern, die großenteils aus der Hegel'schen Schule hervorgegangen sind, wie Rosenkranz, Ulrici, D. F. Strauß, Friedrich Vischer, Carrière, Rötscher, Joseph Hillebrand, Werder usw., zum anderen Teil auch sich mehr oder minder entschieden von ihr abgewandt bzw. ihr von Anfang an ferngestanden haben, wie Danzel, Hoffmeister, Hettner, Haym, Justi, Dilthey u. a., auch solche Geister sorgfältige Beachtung finden, die, ohne je als zünftige Vertreter der Philosophie, Ästhetik oder Literaturgeschichte hervorgetreten zu sein, sondern im Hauptamt sozusagen, wirklich oder scheinbar, nach ganz anderer Richtung hin tätig, doch letzten Endes derselben philosophischen Geistessphäre der mittleren Jahrzehnte des Jahrhunderts ihre Bildung verdanken und deren Impulse für die Entwicklung unserer Wissenschaft zu geistesgeschichtlicher Auffassungsweise fruchtbar gemacht haben. Unter ihnen ist der Balte Viktor Hehn, der bekannte Kulturhistoriker (1813 —1890), der Altersgenosse Hebbels, Ludwigs, Wagners, nach menschlicher Persönlichkeit wie sachlicher Leistung ohne Zweifel eine der interessantesten Erscheinungen.

Wir besitzen, abgesehen von kürzeren Charakteristiken, die zumeist nach Hehns Tode in Zeitschriften veröffentlicht wurden und unter denen diejenigen des Kunsthistorikers Georg Dehio, seines Landsmannes, in den „Grenzboten" (Bd. 49) und des Linguisten Berthold Delbrück in den „Preußischen Jahrbüchern" (Bd. 66) die bedeutendsten sein dürften — mehr geistreich als verständnisvoll ist R. M. Meyers kurzer Essay in den „Deutschen Charakteren" (1897) — zwei größer angelegte Würdigungen des Forschers. Die eine stammt aus der Feder

[1]) Doch hat schon Herman Grimm, nach Lektüre von Schiemanns Hehn-Monographie, es ausgesprochen, daß Hehn hinfort in der Wissenschaft von der deutschen Literatur als „ein fester, wichtiger Mitspieler ersten Ranges" gelten müsse (Fragmente 1, 202).

des einstigen Jenaer, später Breslauer Indogermanisten Otto Schrader, der auch die vierte Auflage von Hehns „Kulturpflanzen und Haustieren" bearbeitet und vor einem Menschenalter bereits die Primaner des Jenaer Gymnasiums, darunter den Verfasser dieses Aufsatzes, im Deutschunterricht zu Hehn hingeführt hat. Sie trägt den Titel „Viktor Hehn. Ein Bild seines Lebens und seiner Werke" (Berlin 1891) und liegt mir in dem Abdruck in Bursians „Biographischem Jahrbuch für Altertumskunde", 14. Jahrgang (Berlin 1892), vor. Schrader gibt einen kurzen biographischen Abriß und eine prägnante Analyse der Schriften Hehns, wobei er das Hauptgewicht auf deren kulturhistorische und linguistisch-archäologische Bedeutung legt. Dankenswert ist seine Studie vor allem auch durch Mitteilung von Proben aus weniger bekannten oder entlegeneren Veröffentlichungen Hehns. Weit umfangreicher stellt sich die Biographie des Historikers Theodor Schiemann dar „Viktor Hehn. Ein Lebensbild" (Stuttgart 1894), deren Wert indessen wesentlich in den eingeflochtenen Auszügen aus reichem ungedruckten Nachlaßmaterial in Tagebüchern, Briefen, Vorlesungsniederschriften, Konzepten, Kollektaneen usw. und der Mitteilung einer Reihe von Briefen im Anhang beruht, denen gegenüber die Gestaltung und fast möchte man sagen, auch die selbständige Auffassung des Verfassers zurücktritt. Eine der wahren Bedeutung Hehns entsprechende Monographie steht noch aus.

Für die literarhistorische Seite seines Schaffens kommen natürlich in erster Linie die bereits in einer Anzahl von Auflagen vorliegenden „Gedanken über Goethe" (zuerst Berlin 1887) in Betracht, die sich aus Einzelaufsätzen zusammensetzen, welche großenteils zuvor (seit 1883) in den „Grenzboten", mit deren Mitredakteur Moritz Busch Hehn in seinen späteren Jahren befreundet war, und dem Goethe-Jahrbuch Ludwig Geigers erschienen waren[1]). Ein zweiter Band, an dem Hehn bis in seine letzte Lebenszeit gearbeitet zu haben scheint[2]), ist leider nicht vollendet worden[3]). Ihnen reihen sich zwei erst aus dem Nachlaß veröffentlichte Monographien an. Die Schrift „Über Goethes Hermann und Dorothea", die Albert Leitzmann (mit sorgfältigen Anmerkungen) und Theodor Schiemann herausgegeben haben (Stuttgart 1893; 2. verbesserte Auflage 1898), ist die Ausgestaltung der letzten Vorlesung, die Hehn vor seiner Verhaftung und Verbannung nach Tula, im Sommer 1851 als Lektor des Deutschen an seiner heimischen Universität Dorpat gehalten und später in Tula zwischen 1851 und 1855 als Buch ausgearbeitet hat, dann aber, aus überstrenger Selbstkritik, nicht zum Druck brachte. Aus noch etwas früherer Zeit, aus dem Sommer 1848, stammen die Vorlesungen „Über Goethes Gedichte", die Eduard von der Hellen aus Hehns Dorpater Manuskripten, ebenfalls mit Anmerkungen und Nachweisen vom modernen Stand der Forschung, herausgegeben hat (Stuttgart und Berlin 1911). Sie sind von Hehn selbst nicht überarbeitet worden, mit Ausnahme des Einleitungsabschnitts „Deutsche Dichtung nach Schiller und Goethe", den v. d. Hellen in der Gestalt wiedergibt, wie ihn der Verfasser einigen öffentlichen Vorträgen in Dorpat (März 1849) zugrunde legte[4]).

Es könnte nun aus dem Umstand, daß alle drei literarhistorischen Arbeiten Hehns Goethe gewidmet sind, der Anschein entstehen, der Verfasser sei ein Goethespezialist gewesen von

[1]) Begonnen wurde die Arbeit daran schon im Jahre 1878 (Schiemann S. 203).

[2]) Briefe an Wichmann S. 170, 177, 200, 203.

[3]) Vgl. darüber Schiemann S. 203ff. Ob sich aus dem handschriftlichen Material dazu, welches sich meines Wissens im Besitz des Cottaschen Verlages befindet, nicht doch noch das eine oder andere Stück zur Veröffentlichung eignen würde?

[4]) Einen Teil des Abschnitts über Goethes Hymnen hatte Schiemann bereits 1894 im Goethe-Jahrbuch (15, 117ff.) veröffentlicht.

der Gattung, die vor und zum Teil noch nach der Jahrhundertwende in Geigers Goethe-Jahrbuch, zu dem ja auch Hehn beigesteuert hat, vertreten war und nicht selten mehr oder minder berechtigten Spott ob ihrer Mikrologie und ihres engen Horizontes herausforderte. Aber schon ein Blick in den Aufsatz „Goethe und das Publikum" der „Gedanken über Goethe" mit seiner Verwahrung gegen die Übertreibungen der Goethe-Philologie[1]) — deren Verdienste Hehn anderseits voll anerkennt — vermag eines Besseren zu belehren. Auch in den vertraulichen Briefen an den Musiker Hermann Wichmann, die dieser taktloserweise unmittelbar nach Hehns Tode veröffentlicht hat (Stuttgart 1890), findet sich mehr als ein herbes Wort hierüber[2]). Und die Ironie, mit welcher Hehn die Aufforderung Geigers zur Mitarbeit an dessen Jahrbuch zunächst abzulehnen suchte und die letzterer gar nicht verstanden zu haben scheint[3]), spricht für sich selbst. Vor allem aber erhebt der Geist, in dem jene drei Arbeiten geschrieben sind, sie hoch über alles einseitige Spezialistentum und enge Fachinteresse in Zusammenhänge von umfassender und übergreifender Bedeutung für Hehns ganze geistige Welt.

Seit frühesten Jahren war diese Welt tief in Goethe gegründet. Es wird uns berichtet, daß schon Hehns Vater, der zu Anfang der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts im Goethenahen Jena Theologie studiert und darauf einige Jahre in seiner väterlichen Gemeinde Odenpäh in Esthland als Pastor amtiert, sich dann aber bald der Jurisprudenz zugewandt hatte und, nach nochmaligem Studium auf deutschen Universitäten, als Richter am Landgericht Dorpat wirkte († schon 1823), durch warme Begeisterung für die alten und neueren Klassiker, besonders auch für Goethe, sich ausgezeichnet habe[4]). Als Gymnasiast dichtete der Knabe „römische Elegien mit Goethischen Anklängen"[5]). Tagebücher aus seiner Hauslehrerzeit in Litauen und Livland (1834—38) verzeichnen die Lektüre von Goethes kurz zuvor erschienenem Briefwechsel mit Zelter[6]). In seinem ersten Berliner Semester (Winter 1838—39) hörte Hehn u. a. bei dem Hegelianer Leopold v. Henning über Goethes Farbenlehre[7]). Und hier mag ihm zum ersten Mal die fernerhin für seine eigene Auffassung so charakteristische Verbindung von Goetheverehrung und Hegelschem Geist, mit dem er sich hier am Sitze der Hegelschen Schule jetzt völlig durchdrang, an einem beziehungsreichen und auch für ihn später bedeutsamen Problemkreis entgegengetreten sein. Einen ersten Versuch zur Synthese beider Geistesmächte enthalten bereits die Tagebücher, die Hehn auf seiner dem Berliner Semester unmittelbar folgenden Reise nach Italien und Frankreich (Juni 1839 bis Juli 1840) führte und sodann in seinen ersten Pernauer Lehrerjahren (1841/42) für den Druck überarbeitete, den er indes aus unbekannten Motiven, wie ich annehmen möchte: aus Gründen seiner damaligen raschen inneren Entwicklung, unterließ. Erst 1894 hat Schiemann diese schriftstellerisch wie inhaltlich bedeutenden Jugenddokumente aus dem Nachlaß veröffentlicht (Reisebilder aus Italien und Frankreich, Stuttgart und Berlin 1894, 2. Aufl. 1906, mit einem Vorwort des Herausgebers). Sie stellen die erste, jugendlich subjektive und noch vielfach unausgereifte, dafür aber um so unmittelbarere und unbefangen persönlich gehaltene Vorstufe dar zu dem zweieinhalb Jahrzehnte späteren Italienbuch.

[1]) 3. Auflage (1895), S. 178/80.
[2]) Vgl. das. S. 124 u. 173.
[3]) Vgl. seinen Gedenkaufsatz bei Hehns Tod in der „Allgemeinen Zeitung", Beilage zu No. 86 vom 27. März 1890, S. 4.
[4]) Schrader S. 4.
[5]) Schiemann S. 15.
[6]) Ebenda S. 40.
[7]) Ebenda S. 61.

Den Grundzug der Weltansicht Hehns bildet schon hier der Identitätsgedanke Schellings und Hegels. In einer Betrachtung[1]), die sichtlich durch die Wucht seiner ersten römischen Eindrücke vertieft ist, führt er ihn ganz prinzipiell aus, insbesondere nach Seite des Geschichtsphilosophischen, und betont die letzte Einheit von subjektiver Bewußtseins- und objektiver Anschauungswelt, von Denken und Sein, Idee und Erfahrungswelt, Geist und Sinnlichkeit, Freiheit und Notwendigkeit, Teleologie und Mechanismus, Vernunft und Geschichte: „Die Geschichte ist also die Selbstentwicklung Gottes in der Zeit." Von diesem Identitätsgedanken und dem ihm entsprechenden Lebensgefühl des „objektiven Idealismus", um mit Dilthey zu sprechen, sind Hehns Reisetagebücher im großen und einzelnen beseelt. In ihm vereinigen sich sein Hegelsches Denken und sein Goethisches Anschauen. In seinem Zeichen stellt er schon hier Goethes „reine Poesie", die kein Italiener verstehe, der Rhetorik Schillers, der als einziger deutscher Dichter eben um seiner poetischen Schwächen willen in Italien Eingang gewonnen habe, gegenüber[2]). Und doch gelingt diese Vereinigung dem jungen, leidenschaftlichen und noch mannigfach widerspruchsvollen Reisenden keineswegs zu eigener Befriedigung. Noch lag seine Bewunderung des Goethefeindes Börne[3]) nur wenige Jahre zurück; noch verehrt er Byron als den größten Dichter der neueren Zeit, den modernen Dante[4]); noch war er zu stark von jünglingshaft-weltschmerzlichem, vor allem aber von junghegelschem, ja fast möchte man sagen: jungdeutschem Geiste ergriffen. Es ist sehr charakteristisch, wie Hehn an der soeben zitierten Stelle seiner römischen Tagebücher zweifelnd mit dem Gedanken des ewigen Fortschrittes in der Geschichte ringt und seinen junghegelschen Radikalismus mit einem nicht ganz zu unterdrückenden geschichtsphilosophischen Pessimismus und mit der ästhetischen Verehrung der Antike und des Landes der Schönheit in Einklang zu bringen sucht. Und in einer Aufzeichnung aus demselben Jahre 1839, die Schiemann mitteilt[5]), kennzeichnet er von dem Gesichtspunkt aus, daß Politik die „höchste Angelegenheit der Menschheit" sei, Winckelmanns und Goethes Italienkultus neben demjenigen der Romantik als „heilige Lüge", der gegenüber er selbst dem berüchtigten Buche „Italien wie es wirklich ist" von Gustav Nicolai (1834), als dem Vorläufer einer modernen, wirklichkeits- und zeitgemäßeren Auffassung, eine relative Berechtigung zugesteht: „Ideenkämpfe, tiefe Geistesschmerzen, die erdrückende Größe göttlicher Gedanken, die Verzweiflung der Erkenntnis, die Bahn des Leidens, auf der die Menschheit nach Freiheit und Verklärung ringt, die stummen Schauer stiller Forschung, die Arbeit öffentlicher Einrichtungen: alles dies ist dem Italiener fremd, er ist immer in sich befriedigt und also immer im Kreise der Kunst, der bei jedem geistigen Kampf verlassen wird. Auch unsere literarische Kunstepoche wandte sich von nichts mit größerem Widerwillen ab als von Ideen, von himmlischer Geisteserhebung: Staat und Gesellschaft, bewußtes Denken und sittliche Freiheit waren ihr fern, wenn nicht verhaßt; sie begann zu derselben Zeit, wo ganz Europa mit dem Ausbruch der Revolution in das eigentliche Zeitalter der Ideen trat. In Italien fand sie den Zustand, der ihr zusagte, eine ganz plastische Geistesart."

Es ist nicht bloß das junghegelsche Denken, das in solchen Sätzen und in der ganzen geistigen Haltung der „Reisebilder" mit der sozusagen Goethischen Wesenstendenz Hehns in

[1]) a. a. O. S. 86ff. (Rom, 17. Sept. 1839).

[2]) Ebenda S. 192/93 (Dez. 1839).

[3]) Schiemann S. 19 (1834). Vgl. auch „Über Goethes Gedichte" S. 8 und „Über Goethes Hermann und Dorothea" 2. Aufl., S. 27ff.

[4]) Reisebilder S. 61, vgl. auch S. 21, 27, 152/53, 233, 241, 262 und Schiemann S. 22 (letztere Stelle von 1835).

[5]) Reisebilder S. VIIff.

mehr oder minder starker Spannung steht. Auch der ihm als Grenz- oder Kolonialdeutschem[1]) angeborene ausgeprägte Sinn für geschichtliche, kulturelle und völkerpsychologische Realitäten, der, in Anschauung der historisch und ethnologisch sonderartigen Verhältnisse seiner baltischen Heimat zunächst unbewußt gereift, durch die Lehre der Berliner Führer der neuen „Sachphilologie", eines Böckh, Karl Ritter und der Brüder Grimm — deren Schriften Hehn eifrig studierte — neue Nahrung und systematische Schulung empfing, mußte sich, als dritte Komponente seiner geistigen Individualität, mit jenen beiden anderen auseinandersetzen. Aber eben dieses Mit-, Neben- und zunächst wohl auch Gegeneinander der drei Strebungen seines letzten Endes doch auf Einheit und Harmonie angelegten Wesens bedingte die Weite und Vielseitigkeit seiner Entwicklung und endlich die Fruchtbarkeit und Tiefe seiner Synthese. Was damals im deutschen Geistesleben zumeist feindlich auseinandertrat, der spekulative Idealismus der dialektischen Philosophie und die geniale Wirklichkeitsintuition der Historischen Schule, rang in Hehns Geiste nach gegenseitiger Durchdringung. So zeigen es die ersten Aufsätze, die er, nach einem weiteren Berliner Semester, aus dem uns wiederum von fleißigem Goethestudium berichtet wird[2]), Ende 1840 in seine nordische Heimat zurückgekehrt, als Lehrer an der höheren Kreisschule des livländischen Seestädtchens Pernau veröffentlichte: die Schulprogramme „Zur Charakteristik der Römer" (1843) und „Über die Physiognomie der italienischen Landschaft" (1844)[3]) mit ihrer Vereinigung philosophischer Geschichts- bzw. Naturauffassung Hegel'schen Gepräges und der konkreten Anschauung eines Volkstypus der Antike oder der Naturbeschaffenheit des Südens. So zeigen es vor allem auch die literarhistorischen Arbeiten seiner dann folgenden Dorpater Dozentenzeit (1846—51).

Diese Arbeiten standen zunächst im Dienste seiner Lehrtätigkeit als „Lektor der deutschen Sprache" — eine germanistische Professur gab es damals an der baltischen Universität nicht. Hehn widmete etwa die Hälfte seiner Vorlesungen der Literaturgeschichte und las unter großem Beifall seiner Hörer, nach Schrader[4]), über Geschichte der deutschen poetischen Literatur, nach Gervinus (I. Sem. 47); Goethe und Schiller als Lyriker (I. Sem. 48); Erklärung von Schillers lyrischen Gedichten (II. Sem. 48); Geschichte der deutschen Literatur in der zweiten Hälfte des Mittelalters, nach Gervinus (I. Sem. 49); Erläuterung von Schillers Jungfrau von Orléans (II. Sem. 49); Nibelungenlied (I. Sem. 50); Geschichte der deutschen Literatur zur Zeit der sogenannten ersten schlesischen Schule, nach Gervinus (II. Sem. 50); Goethes Hermann und Dorothea (I. Sem. 51). Eine für das zweite Semester 1851 angekündigte Vorlesung „Geschichte der deutschen Literatur seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts" kam infolge seiner Internierung (im August 1851) nicht mehr zustande. Von diesen Vorlesungen sind, wie schon erwähnt, die über Goethes Lyrik in ihrer ursprünglichen Gestalt — mit Ausnahme der überarbeiteten Einleitung über die deutsche Dichtung nach Schiller und Goethe — und die über Goethes „Hermann und Dorothea" in der späteren Bearbeitung aus den Tulaer Jahren durch neuere Veröffentlichungen aus dem Nachlaß jetzt allgemein zugänglich gemacht. Außerdem hat Schiemann in seiner Biographie aus den mit verhältnismäßig geringen Lücken[5]) erhaltenen

[1]) Diesen für die tiefere Würdigung von Hehns geistiger Persönlichkeit überhaupt wichtigen Gesichtspunkt arbeitet prägnant und schön heraus die kurze Säkularerinnerung an ihn bei Georg Dehio, Kunsthistorische Aufsätze, München u. Berlin 1914, S. 298—303.

[2]) Schiemann S. 97. [3]) Auszüge aus beiden bei Schrader S. 7ff. [4]) S. 17.

[5]) „Was fehlt, hat die Petersburger Geheimpolizei aus unerfindlichen Gründen zurückbehalten. Vielleicht nur aus Nachlässigkeit. Die Papiere Hehns ruhten von 1857 bis 1874 in ihren Archiven und kamen erst in Hehns Hände, als er Rußland für immer verlassen hatte" (Schumann im Goethe-Jahrbuch 15, 118).

Kollegheften noch die Einleitung zur Vorlesung über Schillers Dramen wiedergegeben — Hehn las nicht nur über die „Jungfrau von Orléans", sondern auch, an der Universität und öffentlich, über die „Braut von Messina" — welche über Schillers Entwicklung als Dramatiker handelt, sodann die Disposition und den Beginn einer anscheinend niemals gehaltenen Faust-Vorlesung[1]), endlich aus der großen systematischen Vorlesung über deutsche Literaturgeschichte Bemerkungen über die Literarhistoriker Vilmar, Wolfgang Menzel, Gervinus und Joseph Hillebrand[2]). Den Geist von Hehns eigener Behandlung der Geschichte des deutschen Schrifttums, in der sich nun jene Synthese des Historischen und Philosophischen immer bewußter anbahnte, kennzeichnen am prinzipiellsten die Schlußsätze der letztgenannten Ausführungen (aus dem Jahre 1847): „Was ... den Wert der einen und der anderen Art der Literaturgeschichte [der historisch-politischen in der Weise des Gervinus und der ästhetisch-philosophischen in der Weise der Hegelianer] betrifft, so muß man sagen, daß der Gegensatz kein primitiver und unauflöslicher ist, daß jede beider Seiten im Grunde eine Abstraktion und eine Unwahrheit ist und gar nicht in dieser Abstraktion streng durchgeführt werden kann. Die ästhetische und die historische Ansicht werden, wenn beide richtig sind, im wesentlichen zusammentreffen: das Ergebnis ist dasselbe, nur durch verschiedene Anschauung gewonnen; der Geist kann ja über das von ihm selbst Gesetzte nicht mit sich selbst in Widerspruch geraten. Wir werden gegen diejenigen Ästhetiker mißtrauisch sein dürfen, deren Resultate, deren Schematismus mit der Literaturgeschichte und deren Gang in offenem Widerspruch steht: das kunstphilosophische Denken und die Kategorien, die Momente der Idee des Schönen, die es ergibt, streiten nicht mit dem realen Leben dieser Idee, mit der objektiven Wirklichkeit derselben in der Geschichte der Poesie und Kunst. Die Ästhetik soll eine angewandte Literaturgeschichte sein, und die wahrhafte Literaturgeschichte wird immer auch eine angewandte Ästhetik sein. Jedes Kunstwerk muß zugleich historisch genossen werden, und jede historisch wichtige Dichtung wird auch dem ästhetischen Urteil als solchem bedeutend erscheinen."

Hehns Urteil über Schiller in diesen Vorlesungen entspricht im wesentlichen schon dem der „Gedanken über Goethe": sein konkreter Idealismus kann zu dem subjektiven, rhetorisch-abstrakten des Freiheitsdichters, wie er ihn auffaßt, bei aller Anerkennung der Vorzüge Schillers doch kein wärmeres persönliches Verhältnis gewinnen. Und auch die Formulierungen seiner Faust-Vorlesung hat der Verfasser durch eine das Wesentliche unberührt lassende Durchsicht vier Jahrzehnte später noch anerkannt: sowohl die hegelianisierende Erfassung des Ideengehalts der Dichtung als der Darstellung der „Dialektik des Bösen und der Endlichkeit" als auch die ästhetisch-kritische Würdigung der Art, „wie das allgemeine, teils metaphysische, teils sittliche Thema von dem Dichter durch Konkretion und Individuation auf den poetischen [und historisch-nationalen] Boden versetzt worden ist." Ebenso blieb seine Verwerfung des zweiten Teiles des „Faust" als eines „Mosaiks von wesenlosen Allegorien" — im Einklang mit dem Urteil des von ihm als princeps criticorum verehrten Ästhetikers Vischer — dauernd die nämliche.

Mit besonderer Vorliebe aber wandte sich Hehn schon damals denjenigen Gebieten des Goethischen Schaffens zu, wo jene Identität von Innerem und Äußerem, seelischem Gehalt und plastischer Gestaltung, Unbewußtem und Bewußtem sich ihm am vollkommensten darstellte: seiner Lyrik und idyllischen Epik. Die von E. v. d. Hellen veröffentlichten Vorlesungen „Über Goethes Gedichte" führen an der Hand einer feinsinnigen Analyse der wichtigsten

[1]) Ein weiteres Bruchstück daraus im Goethe-Jahrbuch 15, 131/39.

[2]) S. 123ff.

Gattungen und Einzelschöpfungen der Goethischen Lyrik in einheitlicher Gesamtauffassung dieser Dichterindividualität für das Gebiet der Innerlichkeit und der Taten und Leiden des subjektiven Bewußtseins mit einer Fülle feinster Einzelbeobachtungen das Thema durch: „Goethe ist der Dichter der Allgegenwart des Göttlichen in Natur und Menschenleben ... Er fühlte sich mit heiterem Dichter- und Menschenglück ewig getragen von dem Unendlich-Einen, in welchem Natur und Geist, Notwendigkeit und Freiheit, die sittlichen Mächte der Menschenbrust und des geselligen Zusammenlebens wie die Steine und Pflanzen und Tierorganismen zu einem großen Akkorde zusammenklingen. Daher der Götterfriede, der überall über seinen einfachen und tiefen Dichtungen liegt, daher bei aller Freiheit und Zufälligkeit individueller Züge doch die Reinheit und ewige Gültigkeit der großen Normen, innerhalb deren jene sich ergeht"[1]), während demgegenüber die Lyrik der Romantik und der neueren Tendenzdichtung, trotz mancher eigentümlichen Werte, im ganzen doch als willkürlich, zerrissen oder einseitig erscheint. Mit vollem Recht hebt v. d. Hellen hervor, wie oft Hehn in diesen Vorlesungen aus intuitiver Erfassung der Goethischen Dichterpersönlichkeit heraus durch richtige Kombination in Hinblick auf die Chronologie und die biographischen Voraussetzungen der Gedichte Daten ahnend erschlossen habe, die erst durch spätere Veröffentlichung authentischen Materials ihre urkundliche Bestätigung fanden[2]). „Derselbe Dichter aber, der vor allem berufen schien, in lyrischem Gesange den Kämpfen des Bewußtseins und des Einzeldaseins Ausdruck zu geben, derselbe zeigt uns auch in idealen Umrissen die beharrende Naturgestalt unseres Geschlechts, die substantiellen Lebensformen, in deren Schoße das Subjekt noch unerschlossen ruht"[3]). Die Herausstellung dieser „Naturgestalt" des menschlichen Daseins, dieser „substantiellen Lebensformen", die den Geist noch wie in organischer Naturhaftigkeit umfangen, in der gegenständlichen Weltspiegelung von Goethes vollendetster epischer Dichtung bildet den Kern des Buches über „Hermann und Dorothea", der, nach R. M. Meyers Urteil[4]), „wohl schönsten Erläuterungsschrift, die wir zu einem Werk Goethes besitzen". „Die Frage," sagt Otto Schrader[5]) treffend, „welche Hehn in den verschiedensten Gestalten und zu allen Zeiten am meisten beschäftigte, war die nach der Absteckung der Grenzen der beiden Begriffe Natur und Kultur. In welcher Weise und in welchem Maße wurde die in den Umrissen der Landschaft, in der Fauna und Flora, in dem Menschenleben selbst" — und, müssen wir hinzufügen: in der menschlichen Einzelseele — „durch die Verwirklichung der göttlichen Idee gegebene Naturform im Laufe der Geschichte durch die Kulturarbeit" — auch die Bildungsarbeit des Einzelnen an sich selbst — „und die Kulturbeziehungen der Völker unseres Stammes verschoben und umgestaltet" oder zu einer höheren Natur veredelt? Beide Goetheschriften kreisen, von verschiedenen Ausgangspunkten her, um dieses Problem: nur daß die Arbeit über Goethes Lyrik die „höhere Natur" im Bereiche des seelischen Einzeldaseins, diejenige über „Hermann und Dorothea" sie im Bereiche der objektiven Weltspiegelung erfaßt.

In umfassende Zusammenhänge trat dieses Grundproblem des Hehnschen Denkens und mit ihm sein Goethestudium während der Jahre des Tulaer Exils (1851—55), nach jenem verhängnisvollen Eingriff des zarischen Despotismus in sein persönliches und Berufs-Leben. In der Einsamkeit und Trostlosigkeit der literarischer Hilfsmittel und Interessen fast ganz ent-

[1]) Das. S. 42.
[2]) Ebenda S. VI u. 339, 340 u. ö.
[3]) Gedanken über Goethe[2] S. 190.
[4]) Goethe[3] S. 716.
[5]) S. 62.

behrenden innerrussischen Gouvernementsstadt, zugleich aber unter Eindrücken, die Hehns Blick für ethnologische, kulturhistorische, linguistische und völkerpsychologische Fragen schärften und sein Wissen darum außerordentlich bereicherten, reifte der Plan eines großen Goethewerkes, von dessen umfassender Anlage uns die bei Schiemann[1]) mitgeteilten Dispositionsentwürfe und Bruchstücke wenigstens eine ahnende Vorstellung vermitteln. Auf den ersten Blick könnte es fast scheinen, als handle es sich bei diesen Aufzeichnungen und den dazugehörigen einer gleichzeitigen „Art Goethe-Tagebuch"[2]) um den Plan eines Werkes speziell über Goethes Sprachstil, so beherrschend hebt sich das sprachlich-stilistische Moment heraus. Sieht man aber näher zu, so steht hinter den stilistischen Einzelbeobachtungen überall die Deutung auf ein Allgemeineres, sei es Psychologisches, Geistesgeschichtliches oder — und dies vor allem — Kulturhistorisches. Wir werden also die eigentliche Absicht dieser geplanten großen Goethe-Arbeit erst dann recht verstehen, wenn wir sie mit Hehns damaligen umfassenden Sprach- und Kulturstudien — er lernte in Tula Russisch und eroberte damit seinen linguistischen und kulturhistorischen Forschungen ein neues weites Feld — in Zusammenhang bringen: „Aus den hier [im russischen Slaventum] gleichsam erstarrten Anfängen indogermanischen Völkerlebens," heißt es in O. Schraders Vorrede zur 6. Auflage der „Kulturpflanzen und Haustiere"[3]), „dessen geschichtliche Einheit ihm infolge des unter Franz Bopp selbst begonnenen Studiums der vergleichenden Sprachforschung zu einer lebendigen Vorstellung geworden war, wie war aus ihnen die Zivilisation Athens und Roms und des unter dem Banne des letzteren stehenden mittelalterlichen Europa erwachsen? Diese Frage war es, die den Einsamen, aller literarischen Hilfsmittel Beraubten während der Tulaer Jahre zu beschäftigen anfing: diese Frage, deren Beantwortung er unternahm, als er (im Jahre 1855), nach Kaiser Nikolaus' Tode begnadigt und zu einem der Oberbibliothekare an der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu Petersburg ernannt, sich plötzlich an einen Quell wissenschaftlicher Arbeit versetzt sah. Es kann nicht bezweifelt werden, daß Hehn das gestellte Problem in seiner ganzen Ausdehnung zu behandeln vorhatte. Ein seinem Nachlaß entnommener Stoß von Papieren linguistisch-historischen Inhalts ... zeigt, daß er in der Tat, um es kurz zu sagen, eine Kulturgeschichte Europas auf sprachwissenschaftlicher Grundlage zu schreiben beabsichtigte." An diesem Riesenplan hatte offenbar schon jener Entwurf der Goethe-Monographie Teil, zunächst vielleicht noch halb unbewußt.

Bewußter wuchs dann das weitaussehende Unternehmen in den Petersburger Jahren (1855—73) mit ihren günstigen Schaffensbedingungen heran. Natürlich in Teilarbeiten und Bruchstücken. Als solche stellen sich in einer oder der anderen Weise schon die Beiträge dar, die Hehn in den Jahren 1860—66 für die neugegründete, von seinem Freunde Georg Berkholz vorzüglich geleitete Rigaer „Baltische Monatsschrift" verfaßte, besonders die Aufsätze „Karl Petersen" (über einen volkstümlichen Dichter Livlands [1775—1823], mit Streiflichtern auf die Kultur der Ostseeprovinzen im 18. Jahrhundert, Bd. 2, S. 383/408; 1860), „Blick auf die Geschichte der Juden in Europa" (Bd. 6, S. 93/112; 1862) und „Der [italienische] Humanismus" (Bd. 14, S. 1/33; 1866; unter dem Pseudonym „Justus Moller"), sowie die Essays aus der russischen Hauptstadt „Petersburger Korrespondenzen" (Bd. 8, S. 278/86, 377/84 und 548/62 und Bd. 9, S. 97/103, 257/66 und 555/67; Sept. 1863 bis Juni 1864). In ihnen allen wird das jeweilige Einzelthema in größere Zusammenhänge gerückt und von überschauendem

[1]) S. 153ff.
[2]) Ebenda S. 159ff.
[3]) S. IV.

kulturhistorischen oder ethnologischen Gesichtspunkt beleuchtet. Aus Einzelstudien für die heimische Monatsschrift (Bd. 10, S. 277/323 und 363/388; 1864) ist ursprünglich auch das Buch erwachsen, das zuerst Hehns Namen in weitere Kreise trug und noch heute einen Hauptträger seines Ruhmes bildet: „Italien. Ansichten und Streiflichter" (1867). In ihm sind die Erfahrungen und Eindrücke zweier weiterer italienischen Reisen (1860 und 1863) mit denen der Jugendfahrt von 1839/40 verschmolzen, um dann für die ferneren Bearbeitungen, in denen die Kapitel „Rom", „Sizilien", „Einige Ratschläge, die nicht im Baedeker stehen", und ein zweites „Nachwort" hinzukamen, durch drei neue Reisen nach dem Süden (1867, 1869 und 1875/76) ergänzt und vertieft zu werden. Die neueren Auflagen hat Georg Dehio mit knappen, aber gehaltvoll charakterisierenden „Lebensnachrichten über Viktor Hehn" herausgegeben. Trotz scheinbar heterogener Aufgabe und Behandlungsweise steht mit dem Italienbuch in nahem inneren Zusammenhang das zweite Hauptwerk der Petersburger Zeit, welches den Verfasser mit einem Schlage nun auch in der streng wissenschaftlichen Welt zu hohem Ansehen brachte: „Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa. Historisch-linguistische Skizzen" (1870). Hehn hatte daran schon seit Beginn der sechziger Jahre gearbeitet. Seit der sechsten Auflage (1894) hat das Werk, unter pietätvoller Wahrung des Hehnschen Textes, durch Otto Schrader eine durchgreifende Bearbeitung in der Weise erfahren, daß der Herausgeber, mit Unterstützung des Botanikers A. Engler, den einzelnen Abschnitten zum Teil umfängliche Anmerkungen hinzugefügt hat, die dem Stande der neueren Forschung nach philologisch-prähistorischer wie naturwissenschaftlicher Seite Rechnung tragen. Wichtig ist auch Schraders Vorrede, die das Werk als Ganzes nach seiner Methode wie seinen Ergebnissen prägnant charakterisiert und seine Bedeutung für die verschiedenen Wissenschaften, deren methodisch sichere und fruchtbare Vereinigung seine bahnbrechende Eigentümlichkeit ausmacht: Sprachwissenschaft, Vor- und Urgeschichte, Kulturhistorie, Geographie, Botanik und Zoologie, zusammenfassend würdigt. Ein Parergon dazu ist die kleine Schrift „Das Salz. Eine kulturhistorische Studie" (1873), während eine Paralleluntersuchung über den Bernstein oder eigentlich über das „glesum" des Tacitus unveröffentlicht blieb. Aber auch die sonstigen Studien der Petersburger Jahre, die in mehr oder minder unfertigem Zustand liegen blieben und aus denen Schiemann Proben wiedergibt[1]), die Arbeiten über Nationalität, über Homer und die homerische Frage, zur Kulturgeschichte der indogermanischen Vorzeit und die von Schiemann 1892 aus dem Nachlaß herausgegebenen scharf kritischen Tagebuchblätter „De moribus Ruthenorum" (Stuttgart 1892), denen, hauptsächlich freilich erst in der Folgezeit niedergeschrieben und unveröffentlicht geblieben, solche „De moribus Judaeorum" entsprechen, stehen zu dem kulturhistorischen Hauptwerk in einer oder der anderen Beziehung.

Dieses aber bildet mit dem Italienbuch und dem Hauptwerk der Berliner Altersjahre (seit 1873), den „Gedanken über Goethe", der späten und reifen Frucht lebenslänglicher Versenkung in die Werke des Genius, den Hehn in Hinblick auf die Heimat seiner väterlichen Ahnen (Königsberg in Franken und Umgebung) gleichsam als seinen ostfränkischen Landsmann ansah, und deren Parergis (den Aufzeichnungen über Goethes Farbenlehre und den Studien über die deutsche Tagessprache der Gegenwart, die Schiemann beide mitteilt[2]), gewissermaßen eine gewaltige kultur- und geistesgeschichtliche Trilogie, in der nun erst die große

[1]) S. 174ff.

[2]) S. 203ff.

Intention jenes Tulaer Goethe-Planes zu voller Auswirkung gelangte[1]). In allen drei Werken ist jenes zuerst von Schrader formulierte Grundproblem Hehns, die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kultur, im Sinne des Grundgedankens der Identitätsphilosophie des objektiven Idealismus gelöst, in dem Sinne, den Hehn selbst einmal dahin zusammenfaßt: „Der Mensch ist nichts als die zum Bewußtsein ihrer selbst sich erhebende Natur ... Die existierenden Dinge sind nur der Geist als Natur; er nimmt nur Naturform an, um aus dieser sich selbst zu gewinnen. Er durchläuft die wundervolle Stufenfolge der Naturreiche, um seinem letzten Ziel, der Durchsichtigkeit, dem Selbstbewußtsein sich zu nähern; im Menschen, in der Geschichte der menschlichen Bildung gelingt ihm dies immer mehr"[2]). Diese Lösung des Problems, an den verschiedenen Hauptentwicklungsphasen der abendländischen Kultur veranschaulicht, bildet das eigentliche Thema der drei Bücher. Der beherrschende Gesichtspunkt und das wesentlichste Ergebnis des Werkes „Kulturpflanzen und Haustiere" ist nämlich der Nachweis, daß die sogenannte „Natur" des heutigen Europa, zunächst der Mittelmeerländer, also vor allem auch Italiens, in Wirklichkeit in weitem Maße Erzeugnis der kulturellen Tätigkeit des Menschen ist. Denn der Anbau gerade der wichtigsten Charakterpflanzen des Südens sowie die Domestikation zahlreicher Haustiere hat im Orient begonnen und ist aus diesem nach Hellas, Italien und in das übrige Europa übertragen worden. Und sodann: auch jene Pflanzen und Haustiere selbst sind an der Hand des Menschen, und zwar erst in historischer Zeit, die gleichen Wege gewandert. So ist insbesondere die Natur Italiens ein Kunstprodukt der geschichtlichen Kulturarbeit, eine „höhere Natur" im Sinne jenes Programms der Geschichts- und Kulturphilosophie unserer Klassik und unseres deutschen Idealismus, das die Entwicklung von der ursprünglichen Natureinheit durch die Zerspaltung, die Widersprüche, Einseitigkeiten und Entartungen der Kultur hindurch zur neuen Einheit, zu der Harmonie von Natur und Kultur postuliert. Und was so das kulturhistorische Hauptwerk Hehns in streng wissenschaftlicher Weise für die Vorzeit und für die naturhaften Grundlagen des Lebens nachweist, führt sein Italienbuch in freierer, mehr essayistischer, künstlerisch abgerundeter Gedankenbildung für alle Lebensgebiete und für das Land universaler Kulturvermittlung durch: nicht nur die italienische Natur nach Vegetation, Fauna, Landschaftsbild und Bodenkultur, auch das italienische Volk mit seiner Kunst, seiner Gesittung, seiner Politik, seinem nationalen Charakter und Leben ist ein solches Kunstprodukt, eine solche gegenseitige Durchdringung und gelungene Synthese von Natur und Kultur, ja geradezu der klassische Fall einer solchen, und damit Vorbild, Sehnsuchtsziel und steter Heil- und Erfrischungsborn für die unselig auseinanderklaffende Gegensätzlichkeit des nordischen, des germanischen Wesens. Darum ward Italien auch — und hiermit schlägt sich wie von selbst die Brücke zu dem dritten Hauptwerk, den „Gedanken über Goethe" — die providentielle Stätte für die Wiedergeburt als Mensch und das Sichselbstfinden als Künstler des größten germanischen Genius, dem die Anlage zur Verwirklichung jener Einheit von Natur und Bildung als Göttergeschenk in die Wiege gelegt war, aber erst nach der Flucht aus den Nebeln und Widersprüchen des Nordens zur Erfüllung reifen konnte. Die Natur als Voraussetzung wie als Schöpfung des Geistes findet ihr Gegenstück und zugleich ihre Vollendung in dem schöpferischen Genius und seiner Kunst, in denen die Kultur gleichsam wieder zur Natur wird und der Kreislauf des Natürlichen und Geisterzeugten sich schließt.

[1]) Vgl. hierzu Schiemann S. 186 und Dehio in der oben genannten Einleitung zu „Italien", 9. Aufl., Berlin 1905, S. XXVI.

[2]) Schiemann S. 204.

In diesem Sinne stellen also die „Kulturpflanzen und Haustiere" und das Buch „Italien" eigentlich nur Vorstudien dar zu Hehns eigentlichem Lebensplan, ein grandioses Piedestal seines, freilich ganz Torso gebliebenen „Goethe". Es sind Bruchstücke einer großen Kulturgeschichte, richtiger: Kulturphilosophie der abendländischen Entwicklung, die in Goethe gipfelt, ja durch ihn erst ihres eigentlichen Sinnes, der letzten Einheit von Natur und Kultur, sich bewußt wird. Man könnte das bekannte Wort Heines „Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe"[1]), im Sinne dieser Hehnschen Kulturphilosophie dahin variieren: der europäische Kulturgeist wollte sich seines Zieles, des Aufgehens in eine höhere, vereinheitlichende und vollendende Natur, vergewissern, und er erschuf Goethe[2]). Von der Italienischen Reise und der ihr unmittelbar folgenden Epoche her sucht Hehn in den „Gedanken" den ganzen Goethe zu erfassen — zweifellos zu eng und dogmatisch, aber sehr charakteristisch und aus dem eben entwickelten Zusammenhang heraus mit großartiger Folgerichtigkeit. Die Frankfurter Jugend — so stellt sich aus dieser Perspektive Goethes Entwicklung dar — hatte im Zeichen eines genialen Naturalismus gestanden; das erste Weimarer Jahrzehnt war beherrscht von einer versittigenden Bildungstendenz, die in „Iphigenie", „Tasso", den „Geheimnissen", den Lidagedichten usw. idealistische, ja spiritualistische Züge annahm. In der dritten Periode nun, Goethes Reifezeit, handelt es sich um eine Synthese von Natur und Kultur, oder, in philosophischer (Hegelscher) Terminologie, von Natur und Geist, oder, in ethischer Wendung, von Neigung und Pflicht, von Naturdrang und Selbstbeherrschung, oder, nach ästhetischer Seite, von Wahrheit und Form, Gehalt und Gestalt, oder endlich, in religiöser Hinsicht, von Natur (Welt) und Gottheit. Diese Gegensätze sind eben nur verschiedene Ansichten und Formulierungen jenes Einen, das der greise Goethe selbst in den Terzinen „Bei Betrachtung von Schillers Schädel" (1826) in weihevoller Ergriffenheit als den Sinn seines Lebens und Strebens, als seine Religion und das offenbare Geheimnis des Universums ausgesprochen hat:

„Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare,
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre."

Die Natur unbewußter Geist, der Geist zum Bewußtsein sich aufringende Natur; Natur und Kultur daher keine abstrakten, sich ausschließenden Gegensätze im Sinne des Rationalismus — des alten, vorgoethischen, wie des positivistisch und exakt-naturwissenschaftlich verkleideten des 19. Jahrhunderts — vielmehr einer Versöhnung auf höherer Stufe fähig und ihr tiefsten Dranges zustrebend, einer Versöhnung und Vollendung, wie sie ihr einst schon im Denken, Leben und Gestalten der Antike und in gewissem Maße auch der Renaissance und jetzt noch des italienischen Südens sich angenähert hatten und annäherten und wie sie zu Goethes Zeit wieder die synthetische Spekulation des objektiven Idealismus vertrat: das erschien Hehn nicht nur als das theoretische Credo, sondern als die real gelebte Wirklichkeit des Goethischen Daseins, Schaffens und Schauens und damit gleichsam als die antizipierende Gestaltwerdung und Sinnerfüllung des nach seinen früheren hauptsächlichsten Entwicklungs-

[1]) Reisebilder III, Kap. 26 (Elster 3, 265).

[2]) Vielleicht die schönste Variation Hehns über dieses Thema, mit besonderem Bezug auf Goethes Verhältnis zu Natur und Naturerkenntnis, jedenfalls die prägnanteste, bieten die ersten Absätze der von Schiemann (S. 204ff.) mitgeteilten fragmentarischen Studie über Goethes Farbenlehre, die eigentlich im Wortlaut hier wiedergegeben werden müßten. Sie enthalten in nuce die Quintessenz seiner Goethe-, ja seiner Weltauffassung.

phasen in den „Kulturpflanzen und Haustieren" und dem Italienbuche charakterisierten abendländischen Kulturprozesses. Und von dem — man darf, ja man muß, um den Sachverhalt zu treffen, den Ausdruck wagen — religiösen Ethos der Verkündigung und Begründung dieses idealen Glaubens, in immer schärferem Gegensatz gegen den platten Realismus, Spezialismus, Mechanismus, Utilitarismus, Rationalismus und ‚Amerikanismus" seines Zeitalters, ist all das literarische Schaffen Hehns, sind insbesondere auch seine drei Hauptwerke getragen. Diese gleichmäßig in ihnen lebende Gesinnung und Zielsetzung verbindet sie, über alle sachlichen Zusammenhänge hinaus, zu einer sozusagen teleologischen Einheit, die Hehn schon 1844, in seiner Studie „Über die Physiognomie der italienischen Landschaft", gleichsam programmatisch in die Worte gefaßt hat: „Wo die Iphigenia Goethes schon ist, dort liegt das Ziel der Altertumsstudien, zu dem ihre gelehrten Forschungen nur Mittel sind: das Altertum, seine humane Einheit und Kalokagathie für unser zwar vertieftes, aber auch zerrissenes und unseliges Leben wiederzugewinnen"[1]. In der Ausführung und Begründung dieses Lebensideals in den drei großen Werken Hehns, vor allem in den „Gedanken über Goethe", schließen sich jene drei Grundrichtungen seines Geistes: der spekulativ-synthetische Zug, der ihn mit Schelling und Hegel verbindet, das ästhetisch gefärbte gegenständliche Denken nach dem Vorbilde Goethes und der durch die Heroen der Historischen Schule geförderte scharfe Sinn für Realität in Kultur- und Völkerleben, der das Einleitungskapitel „Südwest und Nordost" des Goethebuches als ein unmittelbares Vorspiel modernster Literaturethnologie erscheinen läßt, zu harmonischer Einheit zusammen. Und das methodische Korrelat dazu bildet die einheitliche Verschmelzung der philosophisch-weltanschaulichen, der literarisch-ästhetischen und der kulturgeschichtlich-ethnographischen Betrachtungsweise.

Unwillkürlich schweift hier unser Blick hinüber zu dem Manne, der, zwei Jahrzehnte jünger, aber ebenfalls noch aus philosophischer Geistessphäre erwachsen und mit den Überlieferungen unserer Klassik wie des spekulativen Idealismus auch seinerseits noch in naher Fühlung, indessen zugleich wesentlich moderner gerichtet und anderseits tiefer von der Romantik berührt als Hehn, durch seine verwandte und doch wieder anders nuancierte Verbindung von Fähigkeiten und Strebungen in unserer modernen Literaturwissenschaft Epoche gemacht hat: zu Wilhelm Dilthey. Hehn war ein Gleiches, teils aus Ungunst seines persönlichen Geschicks, teils infolge der geflissentlichen Isoliertheit seiner aristokratisch zurückhaltenden Individualität, teils einfach weil „die Zeit noch nicht erfüllet war", nicht beschieden. Um so mehr haben wir heute, da der Geist, dem er, in verständnisloser Umwelt, mit hohen Gaben und mit einer Treue gedient hat wie wenige, wieder zu Ehren kommt, das Recht und die Pflicht, seiner in Verehrung und Dankbarkeit zu gedenken und sein Vollbringen und Wollen zu unserer gegenwärtigen Arbeit wieder in lebendige Beziehung zu setzen. Möge dazu diese gedrängte Charakteristik an ihrem Teile helfen[2]!

---

[1]) Vgl. Schrader S. 1.

[2]) Für meine Gesamtauffassung der Bedeutung Hehns bekenne ich mich dankbar verpflichtet meinem Freunde Dr. Hugo Falkenheim in München und dessen Charakteristik Hehns in Karl Werkmeisters „Neunzehntem Jahrhundert in Bildnissen" (1898/1901). Vgl. auch Erich Rothacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften S. 32/33, und Ernst Troeltsch, Der Historismus und seine Probleme S. 99, Anm. 42.

ZUR GESTALTUNG SEELISCHER VORGÄNGE IN NEURER ERZÄHLUNG.

Von

EDITH AULHORN.

Aus der Fülle der Ausdrucksmöglichkeiten, die erzählender Dichtung zu Gebote stehen, um innere Vorgänge zu gestalten, hebe ich im folgenden nur einige wenige heraus, um an ein paar Einzelfällen zu zeigen, wieweit in der verschiedenartigen Verwendung ein und desselben Darstellungsmittels allgemeine Stilunterschiede erkennbar werden, die als solche längst festgelegt sind. Ich versuche, unter diesem Gesichtspunkt Eigenheiten klassischer, impressionistischer und expressionistischer Gestaltung hervortreten zu lassen. Auf engem Raum, genötigt zu knappster Auswahl an Belegen, muß ich mir leider versagen, hier die Entwicklung zu skizzieren, die sich im 19. Jahrhundert vollzogen hat im Sinn einer Verfeinerung der seelischen Ausdrucksmittel. Wenn ich hingegen auch den Zusammenhang von Gehalt und Gestalt, die Notwendigkeit, mit der jede Weltanschauung sich den ihr gemäßen Ausdruck schafft und noch die unscheinbarsten Formeigenheiten bestimmt, nicht jedesmal im einzelnen betone, so geschieht dies, weil ich an der Stelle, wo diese Bemerkungen erscheinen, verzichten darf auf Wiederholung selbstverständlicher Voraussetzungen meiner Arbeit. Nur einen kleinen Beitrag zur Geschichte des Sehens in der Dichtkunst wollen die folgenden Ausführungen geben.

Das bedeutsamste seelische Ausdrucksmittel, das ich in dieser auszugartigen Darlegung behandeln möchte, ist die Gebärde. Ich brauche das Wort nicht im übertragenen Sinne, sondern zur Bezeichnung einer körperlichen, sichtbaren Bewegung.

In den „Wahlverwandtschaften" I Kap. 5 beschreibt der Gehilfe eine angstvoll abwehrende Gebärde Ottiliens mit der ausdrücklichen Bitte, Ottilie zu schonen, wenn man diese Bewegung je an ihr gewahre. Im 16. Kap. des II. Teils, wenn Eduard einen letzten Versuch macht, Ottilien für sich zu gewinnen, wird ihre unwiderrufliche, zugleich flehentliche Weigerung versinnlicht nur durch Darstellung jener früher beschriebenen Gebärde. Eduard kann diesen Anblick nicht ertragen, er muß von seinen Wünschen abstehen. Ein Äußerstes an seelischer Steigerung wird hier von Ottilie ganz ohne Worte ausgedrückt.

Dank der leitmotivischen Vorbereitung — die Stelle wird wörtlich wiederholt — erfassen wir im entscheidenden Augenblick den Sinn dieser Gebärde; etwas wie eine begriffliche Erklärung ist uns mitgegeben. Aber auch wenn es sich nicht um Ottilie, nicht um diesen besondern seelischen Zusammenhang handelte, bliebe diese Gebärde immer noch schlechthin der Ausdruck flehentlicher Abwehr: Ottilie „drückt die flachen, in die Höhe gehobenen Hände zusammen, führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte." Im Sinn klassischer Formung ist hier für eine seelische Erregung der allgemeinverständliche, allgemeingültige Ausdruck gefunden. Plastisch, bildhaft ist das gesehen; es ist verwandt der „durchweg schönen, typischen Gestikulation", die Oskar Hagen für romanische Kunst in Anspruch nimmt. Deutsch ist hier immer noch die große Einfachheit und stille Beseelung, die nichts von bewußter Pose an sich hat. Jedenfalls aber besteht, klassischem Stil gemäß, ein klar gesondertes Nebeneinander der anschaulichen Gebärde selbst und

dessen, was sie ein für allemal bedeutet: wirkt sie doch unfehlbar gleichförmig auf jeden, der sie wahrnimmt.

Im Gegensatz hierzu steht eine rein ornamenthafte Verwendung der Gebärde, die, scheinbar nicht streng in diesen Zusammenhang gehörig, doch bezeichnend genug ist, um Beachtung zu verdienen. Sie findet sich häufig bei Thomas Mann. So gibt er z. B. am Anfang und am Ende der Erzählung „Tonio Kröger" (in der Sammlung „Tristan" S. 182 u. S. 254) die wörtlich gleichlautende Beschreibung einer bestimmten Gebärde. Hier wird indes eine an sich inhaltlose, beliebige, belanglose Bewegung eines Dritten nur Anlaß seelischer Erregung. Sie kann das eine Mal höchstes Entzücken, das andere Mal bittern Schmerz hervorrufen, nur der Eine aber, der Titelheld, empfängt einen starken Eindruck von ihr. Etwas von der Grundstimmung des Impressionismus, daß auch das Unbedeutendste zum Erlebnis werden kann, wird fühlbar.

Eine Kopf- und Handbewegung des Mädchens, das erste Liebe in ihm weckt, wird für Tonio zum Symbol seiner lebenslang ungestillten Sehnsucht nach den Blonden und Blauäugigen, die ihn immer abseits stehn lassen. Dank der Leitmotivtechnik geht dem Leser das Symbolische dieser Geste auf. Kehrt sie am Schluß wörtlich wieder — nach langem Fernsein weilt Tonio einmal wieder auf heimischem nordischem Boden und nimmt an irgendeiner andern Blonden und Blauäugigen die gleiche Bewegung wahr — so erfaßt der Leser ohne alle begriffliche Erklärung die Gemütserschütterung Tonios. Ich gebe nur die zweite, etwas gekürzte Wiederholung (sie reicht bis zum Wort „zurückglitt").

„[Tonio] sah, wie Ingeborg auf eine gewisse übermütige Art lachend den Kopf zur Seite warf, auf eine gewisse Art ihre Hand, eine gar nicht besonders schmale, gar nicht besonders feine Klein-Mädchen-Hand, zum Hinterkopfe führte, wobei der leichte Ärmel von ihrem Ellenbogen zurückglitt, — und plötzlich erschütterte das Heimweh seine Brust mit einem solchen Schmerz, daß er unwillkürlich weiter ins Dunkel zurückwich, damit niemand das Zucken seines Gesichtes sähe."

Auch die Gebärde selbst ist eindruckhaft wiedergegeben: trotz scheinbarer Bildhaftigkeit in unbestimmter Andeutung und relativer Klarheit. Die impressionistische Lieblingswendung „auf eine gewisse Art"[1]) (beim ersten Erklingen des Motivs erscheint sie viermal) rührt im Leser nur gerade alles zum Miterleben Wesentliche an. Gab Goethe klarumrissene Zeichnung einer ruhigen Stellung, so schwebt hier das bewegte Hin und Her einer Geste vor, die nicht typisch, nicht „durchweg schön" ist (darauf weist schon das „gar nicht besonders"), sondern charakteristisch, persönlich.

Je mehr im weitern Fortschreiten impressionistische Kunst zu Seelenkunst wird und auch die inneren Vorgänge eindruckhaft gestalten will, desto umfassender wird die Bedeutung der Gebärde als seelisches Ausdrucksmittel. Denn der innere Vorgang spiegelt sich nur in Mimik und Gebärde, sie verraten, was das ausgesprochene Wort oft geflissentlich verbirgt. Die unerhört lebensechte Unklarheit dieser Art hat wohl am weitesten Herman Bang getrieben. („Wir sprachen von diesem und dachten an jenes" in „Das graue Haus" S. 219.)

Im „Grauen Haus" gibt es überhaupt keinen Helden mehr, in dem Eindrücke sich spiegeln, alles ist vom Blickpunkt des außenstehenden Betrachters gesehen. Das Seelische, das allein den Gehalt der Dichtung ausmacht, ist aufgelöst in lauter Einzelseelen, die nur durch den schweren Bann, der auf allen liegt, zu einer großen Einheit verbunden erscheinen. Bald diese, bald jene Einzelseele leuchtet auf, enthüllt sich in einer unwillkürlichen Gebärde, um gleich darauf wieder in Dunkel zurückzutauchen; nur spät und unversehens erhellt dann in gleicher Weise ein neues Licht den seelischen Zusammenhang. Durch die Art, wie eine unscheinbare Äußerung durch die Gebärde erst gedeutet wird, eröffnen sich wieder und wieder Durchblicke in eine zurückliegende Schicht. Ist dies Tiefenwirkung im eigentlichen Sinn, so vergleiche man damit den I. Teil der Wahlverwandtschaften, wo jede neue Phase des Geschehens in sauberem Nebeneinander Einblick in die vier Seelen der Hauptpersonen gewährt.

---

[1]) In einer noch ungedruckten umfangreichen Materialsammlung zum Stil der Romantik weist E. Günzburger hin auf E. Th. A. Hoffmanns Vorliebe, Unbestimmtheit des Ausdrucks durch die gleiche Wendung zu erzielen.

Ich zeige nur an einem Beispiel, wie Bang schließlich dahin gelangt, auf alle dialogische Zwischenrede zu verzichten und, indem er Gebärde nur mit Gebärde beantwortet, eine Gemütskrise in solchem stummen Spiel zu veranschaulichen. Natürlich handelt es sich bei Bang nie um eine bestimmte, wiederkehrende Gebärde, sondern um eine einmalige Bewegung, die nur in diesem Augenblick diese Bedeutung hat.

Eine glückliche Jugenderinnerung der Mutter ist wachgerufen worden durch Worte der Freundin: „...Aber du wurdest Rosenbraut...“. „Unter der Blutbuche,“ sagte die Mutter. Sie hob das lächelnde Gesicht zum Vater auf und hatte plötzlich den Kopf wieder gesenkt. Der Vater saß aufrecht da. Sein Gesicht war dem Fenster zugewandt, wie ein Spiegel ohne Bild.

Die Marschallin sprach weiter.

Das Gesicht der Mutter war weiß geworden. Mit leicht zusammengekniffenen Augen, wie jemand, der einen äußersten Gedanken zu Ende denkt, starrte sie vor sich hin auf die weißen Blumen auf dem Tische und sah sie plötzlich, wie sie fielen, nieder auf das Tuch, Blatt für Blatt, und wie sie nach dem Fall einschrumpften an den Rändern“ (S. 109).

Ich verweile jetzt nicht bei den sprachlichen Umschreibungen, die Bang zu Hilfe nimmt, auch ohne sie ist das Wesentliche nur aus den Gebärden heraus nachfühlbar gemacht. Das Lächeln der Mutter, die teilnahmlose Miene des Vaters, das Erbleichen der Mutter — in dem stummen Auf und Ab enthüllt sich das Rätsel dieser Ehe, das nirgends in Worte gefaßt wird: die erloschene Liebe des Mannes, und die Qual, die daraus beiden erwächst.

Die leiseste Veränderung einer Miene, die ungewollteste Reflexbewegung wird in dieser Gebärdentechnik unlösbar hineingeknüpft in das Ganze des seelischen Gewebes und ist nur aus diesem Ganzen heraus verständlich. Ein äußerster Gegenpol typischer Gestikulation ist erreicht.

Die einmalige, persönliche Gebärde ist indes nicht nur geeignet, feinstes Vibrieren innerer Erregungen aufzufangen, sie kann auch Ausdruck stärkster Erschütterung sein, kann als Gipfelung einer ganzen Erzählung letzte seelische Offenbarung, Umkehr und Enthüllung bedeuten. Diese Gestaltung finde ich bei Schnitzler, bei Rudolf G. Binding.

In Schnitzlers Novelle „Der blinde Geronimo und sein Bruder“ wird der Bruder, um den Blinden von Haß und Mißtrauen zu heilen, zuletzt sogar zum Diebe: nur damit er dem Blinden das Goldstück vorweisen kann, um das Geronimo sich betrogen glaubt. Doch auch das Goldstück überzeugt den Blinden nicht, das letzte schwerste Opfer scheint umsonst gebracht. Da werden sie vom Landgendarm angehalten, beide sollen zur Wache folgen, und während des hilflosen Schweigens, das der Bruder der Beschuldigung entgegensetzt, geht endlich dem Blinden die ganze Wahrheit auf. Nur in einer Gebärde verrät sich diese Erkenntnis und die seelische Wandlung, die aus ihr folgt. Mitten auf der Landstraße bleibt der Blinde stehen, zum Ärger des Gendarmen, der mit Verwunderung sieht, „daß der Blinde die Gitarre auf den Boden fallen ließ, seine Arme erhob und mit beiden Händen nach den Wangen des Bruders tastete. Dann näherte er seine Lippen dem Munde Carlos, der zuerst nicht wußte, wie ihm geschah, und küßte ihn“ (Erzähl. Schr. I S. 260).

An viel wichtigerer Stelle als in den bisher erwähnten Beispielen steht hier die Gebärde. Sie bildet den Höhepunkt, zu dem die Novelle nach langem Tiefstand jäh aufschnellt, in ihr kommt die erlösende Bruderliebe, auf die das Ganze angelegt ist, zu befreiendem Ausdruck. Keine Steigerung liegt mehr in den angefügten Worten — z. T. in der Form „erlebter Rede“ wird der Bruder sich der beseligenden Wendung bewußt —, und in der Erinnerung haftet die Gebärde als erschütterndste Wirkung. Unnötig, das Persönliche auch dieser Gebärde zu betonen; daß sie nichts Allgemeinverständliches sagt, zeigt rein äußerlich schon die Ratlosigkeit des Gendarmen. Die eindrucksvolle Bewegung, bildhaft gesehen, könnte in anderm Zusammenhang doch auch Schreck oder Mitleid bedeuten. Nur hier, nach allem, was vorangegangen, wird sie zu eindeutigem Ausdruck des Verstehens und der Liebe. Es leuchtet ein,

daß impressionistische Kunst im Streben nach unmittelbarer Lebensnähe der Gebärde so entscheidende Stellung zubilligen mußte: sie gibt den sichtbaren Eindruck vor aller Überlegung. Nicht nur der Leser, auch der Bruder, der doch die Wendung sehnlich erhofft, weiß „zuerst nicht, wie ihm geschieht". Wir werden später sehen, wie sich das im expressionistischen Stil wieder ändert.

Ähnlich wie bei Schnitzler wird in Bindings „Opfergang" letzte seelische Offenbarung, die zugleich Schicksalswendung ist, stummer Gebärde zuerteilt. Bindings echtepische Erzählkunst behält sich das Recht vor, gelegentlich unmittelbar aus den Seelen seiner Menschen heraus zu reden; so deutet er auch die Gebärde, bleibt nicht bei bildhaftem Eindruck stehen.

Als Joie vom Arzt den Tod ihres Freundes erfährt, gleichzeitig aber nur innerlich errät, zu welch ungeheurem Opfer die Gattin des Geliebten sich überwunden hat, um Joie das Leben zu erhalten, heißt es (in dem Novellenband „Die Geige" S. 182):

> „Da wurde Joie ganz still. Es war, als ob eine rätselhafte Macht ihr ganzes Denken ablenke von ihrem Schmerz und ein kühler Strom sich zwischen ihm und ihrem Fühlen hindurchergösse; ein stummes, fremdes Bewundern breitete sich über ihr Gesicht. Sie bat den Arzt, sie zu verlassen. Wer sie gegrüßt hatte, sie wußte es."

In dem „stummen, fremden Bewundern" drückt sich aus, daß Joie den geheimnisvollen Zusammenhang erraten hat, aber auch, daß sie über ihren Schmerz hinauswächst im Anschauen jener Opfertat. In andeutender relativer Klarheit, in suggestiver Hinführung wird das Wesentliche gegeben.

Bezeichnet man solche Gestaltung als gedämpfte Form, so bleibe man sich bewußt, daß eben nur die Form gedämpft ist und nicht notwendig auch die Erregung selbst, die ausgedrückt werden soll. Dämpfung auch in den Seelen der Dargestellten, ja des Dichters ist etwas, das mitunter — am häufigsten bei Storm — hinzutreten kann. Oft aber steht hinter dieser deutschen Art die Überzeugung von der Unzulänglichkeit der Sprache, eine Überzeugung, die seit J. G. Hamann bis zu Fritz Mauthner immer wieder schmerzlich verkündet worden ist und zu einer Verherrlichung des Schweigens führt. Versagt das Wort schon, wo es gilt, leidenschaftlichste Erregtheit auszudrücken, so sind vollends nach innen lebende Naturen, deren Gefühle viel zu tief gehen, um durch Worte sich ausschöpfen zu lassen, Menschen die, je tiefer aufgewühlt, nur desto stummer werden, dichterisch bloß zu erfassen, wenn das Verhaltene und Insichgezogene mit Mitteln gestaltet wird, die wenigstens den Abglanz innerer Bewegung sichtbar machen. Ein solches Mittel ist vor allem die Gebärde, und so erklärt sich, daß die zugespitzte impressionistische Beobachtungskunst, die es liebte, an kleinen Anzeichen große Erschütterungen zu erkennen, gerade diesem wortarmen seelischen Typus künstlerisch gerecht zu werden vermocht hat. Wir dürfen ihn, den moderne Psychologie als „introvertiert" bezeichnet, in weitem Ausmaß für deutsches Wesen in Anspruch nehmen.

Die deutsche Ausdrucksgebärde, wie Hagen sie faßt, trifft mit dieser Deutung überein. Hagen drückt sich nur stärker aus, wenn er ihr „aus unscheinbarsten Ursachen gigantische Wirkung" zubilligt. Und wie Hagen das Wort Gebärde in weiterm Sinne nimmt, so möchte ich hier noch ein Beispiel geben, wo zu der mimischen Bewegung noch ein knapper Wortausdruck tritt, äußerlich an Einfachheit nicht zu überbieten und doch eine seelische Erkenntnis von ungeheurer Tragweite umspannend und zu erschütternder Wirkung bringend.

In Bindings „Waffenbrüdern" enthüllt sich für eine der Hauptbeteiligten erst am Ende der langen Erzählung, was dem Leser in fortlaufendem epischem Bericht mitgeteilt worden war: das tragische Geschick, das Gertrud mit dem treusten Freund ihres Gatten verknüpft. Jählings geht ihr das Geheimnis einer lang, lang zurückliegenden Liebesnacht auf, in der sie ihren spätern Gatten vor sich zu haben glaubte. Wer in Wahrheit der Vater ihres Sohnes ist, erkennt sie an einer plötzlich überwältigend erscheinenden Ähnlichkeit in dem Augenblick, da der Sohn, im Wahn, die Ehre seiner Mutter gerächt zu haben, von dem Zweikampf

kommt, in dem er ahnungslos den eigenen Vater getötet hat. All das wird nicht verstandesmäßig verdeutlicht, es heißt nur (in „Die Geige" S. 68):

„. . . sie verstummte. Denn ein furchtbares Verstehen breitete sich in ihr aus; wie ein eisiger Strom durchschoß es ihr Inneres, und wimmernd, von kalten Schaudern gerüttelt, brach sie zusammen". Sie fragt den Sohn: „,Was hast du — ihm getan ?' — ,Ich habe ihm nicht mehr getan, als deine Ehre an ihm gerächt,' antwortete er.

Sie richtete sich auf. ,Du — an ihm!' schrie sie verzweifelt, da sie ihn verstand: ,Du — an ihm! — an ihm!' und sie schlug zurück und wurde starr wie eine Tote[1])."

Das „Du—an ihm!" ist die kürzeste, doch erschöpfende seelische Ausdrucksformel, die noch einmal in die Tiefe des seltsam verstrickten seelischen Zusammenhangs leuchtet, das Ganze in eine einzige Bewegung reißt und mit der Spannung zwischen den beiden Worten die ungeheure Spannung in der Seele der Mutter versinnlicht. Nur aus ihrer Seele heraus ist es gerufen, für alle andern mag und soll Unklarheit bestehn bleiben: so wenig im „Opfergang" der Arzt ahnt, was in Joie vorgeht, so unbestimmt erscheint hier, ob selbst der Sohn das Ganze erfaßt. Auch dem Leser wird das nicht leicht gemacht.

Daß Wiedergabe der Gebärde mit sparsamster Zuhilfenahme des gesprochnen Wortes unvergleichlich geeignet ist, das Wesen verschlossener Naturen in unmittelbarer Lebensnähe zu enthüllen, sei noch durch ein weiteres Beispiel gedämpfter Form aus dem „Opfergang" verdeutlicht.

„Da nahte sich ihm aus dem Dunkel des Raums die Frau, die ihn verstand, und legte ihre Hand auf die seine, ebenso gütig und besorgt wie damals, als er um sie warb. ,Ist es denn gar so schwer ?' fragte sie, indem sie ihm jedes Geständnis, wie das nun alles gekommen sei, ersparte.

Er sah sie dankbar an. Und während er sie ansah, nickte er; denn die Sprache versagte ihm. Da strich sie mit ihrer guten Hand ihm über die Schläfe, und die andere Hand ließ nicht nach, auf der seinen zu ruhen, und sie drängte sich mit keinem Laut in seinen Schmerz; lange, lange, bis sie zugleich mit seiner Stirn auch den Weg der Worte geglättet zu haben schien" (a. a. O. S. 159).

Diese Technik hat uns so geschult, zwischen den Zeilen zu lesen, daß wir im ersten Absatz auch noch den „indem"-Satz, der die Deutung der knappen Gebärde vorwegnimmt, entbehren könnten. Ähnlich wirken bei Bang nachträgliche Deutungen, die er gelegentlich dem Dialog zuweist, heute wie unnötiges Zugeständnis an eine Leserwelt, die seine Formsprache ja tatsächlich erst erlernen mußte (vgl. „Das graue Haus" S. 220).

Eine ganz entgegengesetzte Verwendungsmöglichkeit der Gebärde als Ausdruck von Seelischem offenbart sich in expressionistischer Kunst. Der andersgeartete Gehalt bedingt das. Liegt es im Wesen des Impressionismus, sich Menschen zuzuwenden, die das Leben auf sich wirken lassen, denen stärkste seelische Erregungen dort erwachsen, wo ihnen das Leben am schwersten mitspielt, so ist es in expressionistischer Anschauung begründet, Tatnaturen zu gestalten, die sich dem Leben nicht unterwerfen, deren Leidenschaften am stärksten sich zusammenballen — oder explodieren —, wenn der Wille in Bewegung gesetzt wird, dem Leben etwas abzuringen. Im bewußten Wollen ist das Moment gegeben, das expressionistische Gebärde von impressionistischer trennt: hier ein unwillkürliches, vom Bewußtsein sogar möglichst unterdrücktes Reagieren auf seelische Reizung (man denke an Bang), dort die Gebärde als bewußter Ausdruck einer Gesinnung, eines Entschlusses. Ich wähle als Beispiel den Schluß von Edschmids Novelle „Yousouf".

Juana erwartet Las Casas, den leidenschaftlich Geliebten, der als Sieger von unerhörtem Abenteuer zurückkehren soll. Doch nur seine Leiche wird an Land gebracht, statt seiner steht sein Todfeind Luis Quijada vor Juana.

[1]) Anmerkungsweise erwähne ich, daß trotz dem Bestreben nach ganz persönlichem Ausdruck der wörtliche Anklang der beiden Erzählungsschlüsse auffällt; dies nur als kleiner Hinweis — im Sinn der Motiv- und Wortforschung — auf Bindings Individualstil.

„Juana taumelte. Dann aber fing sie sich mit einer maßlosen Bewegung wieder in sich selber ein. Und da sie nicht allein das Stolze liebte und die Stärke, sondern das Endgültige vor allem und den Sieg, ging sie um den Liegenden herum und raffte ihr Gesicht auf, daß es glänzend ward wie das Metall einer über einem Heer geblasenen Trompete, schritt kurz auf Luis Quijada zu und legte ihren Kopf an seine Brust" (in der Sammlung „Die sechs Mündungen" S. 199).

Der Schicksalsstoß, den Juana empfängt, wird durch eine Gebärde mit zwei Worten abgetan; wie sie gegenstößt, das ist das Entscheidende. Es folgt die für diese Kunst so typische jähe seelische Wandlung. Sie wird nicht zergliedert in ihrem Werden, wohl aber motiviert, wenn der Erzähler, weit entfernt von impressionistischem objektivem Erratenlassen, subjektiv eingreift und in begrifflichem Zusammenfassen Juanas Wesen ein für allemal festlegt. Und — wieder in Umkehrung impressionistischer Abfolge, wo wir erst die Gebärde wahrnehmen und später ihren Sinn erfassen — wird hier zunächst die geistige Voraussetzung erklärt, und dann kommt der Entschluß zum Ausdruck in der Gebärde, die zugleich Tat ist. Sie, die nicht länger bloß ein „Verstehen" offenbart, sondern bewußtes Tun kundgibt, die so eindeutig ist in dem, was sie sagen will, scheint in dem kleinen Umkreis, den wir hier durchlaufen haben, am ehesten wieder heranzukommen an Ottiliens festumschriebne, eindeutige Gebärde. Sie scheint es nur, sofern barocke Gestaltung wieder zu überpersönlicher Form drängt. Man braucht nur näher hinzusehen, um an der Wortwahl, an der „maßlosen Bewegung", an der Anspannung, mit der das Gesicht „aufgerafft" wird, an dem weithergeholten und grellen Bild der Trompete Züge einer Barockhaltung zu erkennen, die der klassischen, durchweg schönen Gestikulation polar entgegensteht.

* * *

Ein anderes Mittel zur Wiedergabe des Seelischen ist, ganz allgemein gesprochen, der Vergleich. Von dem anschaulich ausgeführten Gleichnis, wie Goethe es handhabt, geht es im 19. Jahrhundert mehr und mehr über zu einem bloßen Umschreiben innerer Vorgänge, auf das erst neuste Kunst entschiedenen Verzicht leistet. Nur wenige Phasen dieses Ablaufs können hier zur Geltung kommen. Wieder sind an ein paar goethischen, diesmal den „Lehrjahren" entnommenen Beispielen die Merkmale klassischer Gestaltung unverkennbar.

Wenn Wilhelm am Ende des 1. Buchs die Gestalt aus Marianens Haus schleichen zu sehen glaubt, wird sein Seelenzustand in zwei aufeinanderfolgenden Gleichnissen versinnlicht.

„Wie einer, dem der Blitz die Gegend in einem Winkel erhellte, gleich darauf mit geblendeten Augen die vorigen Gestalten, den Zusammenhang der Pfade in der Finsternis vergebens sucht, so war's vor seinen Augen, so war's in seinem Herzen. Und wie ein Gespenst der Mitternacht, das ungeheure Schrecken erzeugt, in folgenden Augenblicken der Fassung für ein Kind des Schreckens gehalten wird und die fürchterliche Erscheinung Zweifel ohne Ende in der Seele zurückläßt, so war auch Wilhelm in der größten Unruhe, als er, an einen Eckstein gelehnt, die Helle des Morgens und das Geschrei der Hähne nicht achtete, bis die frühen Gewerbe lebendig zu werden anfingen und ihn nach Hause trieben" (Jub.-Ausg. 17 S. 81).

Wenig später heißt es: „Wie wenn von ohngefähr unter der Zurüstung ein Feuerwerk in Brand gerät [und die künstlich gebohrten und gefüllten Hülsen, die, nach einem gewissen Plane geordnet und abgebrannt, prächtig abwechselnd Feuerbilder in die Luft zeichnen sollten, nunmehr unordentlich und gefährlich durcheinander zischen und sausen], so gingen auch jetzt in seinem Busen Glück und Hoffnung, Wollust und Freuden, Wirkliches und Geträumtes auf einmal scheiternd durcheinander" (ebda S. 83f.).

Ein allgemeinverständliches Bild von vollendeter Anschaulichkeit weist auf den innern Vorgang hin. Goethe liebt es — obwohl er auch das umgekehrte Verhalten öfters übt —, das Bild voranzustellen und auf dem Weg vom Allgemeinen zum Besondern volle, auch begriffliche Klarheit zu gewähren. Und wie vorhin die Gebärde, so ist hier das Bild etwas Fürsichbestehendes, Abgerundetes, das neben dem seelischen Vorgang sein Sonderdasein führen, auf alle verwandten Fälle wieder Anwendung finden könnte: gerade die [von mir] eingeklammerte Stelle, die in der „Theatralischen Sendung" noch fehlt, zeigt Goethes Be-

mühen um selbständige Ausgestaltung des Gleichnisses. Durch das für Goethe so bezeichnende „Wie—so" wird das innere Gleichgewicht der beiden Satzhälften hergestellt, durch die zahlreichen kleinen Antithesen wird ruhige Tektonik auch im einzelnen erzielt.

Nur scheinbar besteht Verwandtschaft mit Goethes verallgemeinerndem „Wie einer", wenn in dem schon zitierten Beispiel bei Bang ein innerlicher Vorgang gespiegelt wird durch den Vergleich: „Mit zusammengekniffenen Augen, wie jemand, der einen äußersten Gedanken zu Ende denkt, starrte sie vor sich hin..." Vielmehr um den Eindruck des Nurgesehenen zu wahren, um nicht dreinredend sagen zu müssen „sie dachte einen äußersten Gedanken zu Ende", wird die Wendung zu Hilfe genommen: scheinbar um auf etwas Allgemeines hinzuweisen, in Wahrheit aber nur um den besondern seelischen Vorgang zu umschreiben. Tatsächlich ist — anders als bei Goethe — die Romangestalt selbst der ‚jemand', der den äußersten Gedanken zu Ende denkt, und die verallgemeinernde Wendung dient der Verschleierung, nicht der Verdeutlichung dieses Sachverhaltes.[1])

Und weil die Gestalt eins ist mit dem ‚jemand', entfällt auch die Symmetrie des Satzes, die bei Goethe durch Sonderung von Gleichnis und Wirklichkeit bedingt war. Hier ist die Umschreibung nur Einschub, nicht ist der Bau des Satzes auf Gegenüberstellung angelegt. Der Gegensatz zwischen Goethes scharfumrissenem, unmittelbarem „so war's in seinem Herzen" und der verschwebenden impressionistischen Ausdrucksform wird dadurch verstärkt, daß in Bangs Sprache nie der seelische Vorgang selbst durch einen Vergleich gedeutet wird, sondern immer nur das, was wir sehen können; doppelte Spiegelung also ergibt sich: Umschreibung der Umschreibung.

Noch auffälliger als die eben erwähnte Form der Umschreibung[2]) setzt sich gerade bei Vergegenwärtigung von Seelischem im Lauf des 19. Jahrhunderts das „als ob" durch. Es würde viel zu weit führen, auch nur flüchtig zu zeichnen, wie diese Wendung, zuerst von der Romantik bevorzugt, später zurückgedrängt, seit Keller und Ludwig wieder mehr und mehr Werkzeug eines bloß andeutenden Verfahrens wird. Schon bei Storm findet sich an wichtiger Stelle („Waldwinkel"), wenn verhängnisvolle Entfremdung sich ankündigt, ein „Es war, als flöhe etwas in ihr Inneres zurück". Das ist schon eindrucksmäßige Gestaltung, ohne Einmischung des Erzählers, ein Erraten, nur Spiegelung im Betrachter. Wenn später Bang diese Technik bevorzugt, gilt, was schon vorhin zu sagen war: er gibt vollends nur Umschreibung des Gesichtsausdrucks, der seinerseits Seelisches spiegelt. „Es war, als ob dieses Wort den Ausdruck in ihre Augen zurückrief („Das graue Haus" S. 100). „Es war, als strahlten die Jugenderinnerungen aus ihren Gesichtern" (ebda S. 107). Oder, wenn Erinnerung verlornen Glückes auftaucht: „...als sähe sie nach etwas hin, das unendlich weit fort war" (ebda S. 219).

Einer Anschauung, die alle direkte Einmischung des Erzählers, alle direkte Aussprache des Seelischen vermeiden wollte, wurde diese Wendung ein so willkommenes Darstellungsmittel, daß es zuletzt — ganz unimpressionistisch — fast zur Einförmigkeit erstarrte.

Ich sagte schon früher, daß andre Impressionisten Bangs strengste Objektivität des Nur-Gesehenen (oder mit andern Worten: Darstellung vom Standpunkt des Beschauers, des Lesers) nicht festhalten. Darstellung vom Blickpunkt des Helden wird sogar ein Kennzeichen impressionistischer Seelenkunst. Schon in dem oben abgedruckten Beispiel aus Bindings „Opfergang" sind wir mit der Wendung „Es war, als ob eine rätselhafte Macht ihr ganzes Denken ablenke" unversehens in der Seele Joies. Ähnliche Beispiele ließen sich ins Unendliche häufen. Nur die Objektivität, die das Dreinreden des Erzählers ausschaltet, erstreben alle Impressionisten.

Je ausgesprochner es sich um Stimmungsanalyse handelt, die doch zugleich das Unbestimmte eines begrifflich nicht zu fassenden Gefühlseindrucks wahren will, desto lieber verbindet sich die Umschreibung mit dem unbestimmten „Etwas" im eigenen Ich. „Es war, als ob etwas in ihm erstarrte" (Schnitzler,

[1]) Genau den gleichen, unmittelbar dem Leben nachgebildeten Zug, persönlich Gemeintes allgemein auszudrücken — er bewirkt halb Enthüllung, halb Verhüllung — nutzt Bang gern auch im Dialog zur Umschreibung seelischen Geschehens. Wenn Clara Brahe sagt „Wer alles verlangt, erhält oft gar nichts," so ist sie selbst dieser „wer", und ihr ganzes Schicksal liegt in den banalen Worten beschlossen, die innerhalb einer größeren Gesellschaft nur der Eine versteht, den sie geliebt hat und noch liebt („Der Lauf der Welt" in „Seltsame und andere Geschichten").

[2]) Vgl. L. Thon in der noch ungedruckten Preisschrift der philos. Fakultät Bonn 1924 „Die Sprache des deutschen Impressionismus": „Stimmung eines Vergleichs, der eigentlich kein Vergleich ist, schafft das Einschieben eines vergleichenden ‚wie'... Überall ließe sich das ‚wie' ohne weiteres herausnehmen."

„Die Frau des Weisen“ u. ö.). Besonders gern greift Johannes Schlaf zu dieser Formel, um ein Äußerstes an seelischer Unsicherheit auch so ungewiß wie möglich auszudrücken: „Es ist ihm fast, als ob sich etwas in ihm wundre...“ („Leonore“ S. 21). „Und nun begann etwas in ihm freizuwerden wie mit einem innerlichen leisen Schluchzen“ (S. 3). „Etwas in ihr wollte gern weinen“ (S. 7). „Was für ein ... Kerl er ist, denkt es in ihm“ (S. 31). Die letzte Wendung gemahnt an Fritz Mauthners Forderung des „es denkt“ statt „ich denke“.

Vom Standpunkt des Eindruckhaften ist diese Redeweise eine letzte Übersteigerung: auch noch das Ich wird betrachtet, wie von außen gesehen, auch noch Selbstbeobachtung soll unpersönlich wirken. Es ist die wortgewordene Auflösung des Ichs in lauter einzelne Empfindungen, die der Philosophie des Impressionismus entspricht. Solche allen Windungen der Seele nachgehende Ausdrucksform, die noch leiseste Stimmungsschwankungen anzuzeigen vermag — hier kann inhaltlich wie formal von Dämpfung gesprochen werden —, wird zum brauchbarsten Werkzeug der berüchtigten psychologischen Zergliederung.

Natürlich verschwindet diese auf die Spitze getriebene Umschreibung seelischer Zustände in der Ausdruckskunst, wo man „in höherem Sinne sich erleben, statt in niedrigerem Sinne sich begucken“ will (Paul Kornfeld, „Der beseelte und der psychologische Mensch“ in „Das junge Deutschland“ I, 1).

So ist es gemeint, wenn Edschmid wieder ungebrochenes, überstarkes Gefühl seines Helden in ein Bild einfängt, das mit jedem Worte auf Steigerung, nicht auf Dämpfung zielt. Auf Umschreibung verzichtend, setzt er ein: „Er fühlte einen starken Sturm in sich, der ihn hob, schwellte und maßlos mit sich selbst erfüllte, daß sein Wollen ins Ungeheuerste gesteigert und seine endlos beschwingten Gefühle über alle Schicksale hinausstiegen und der Tod ihm nur ein geringschätziges Spiel (wie mit Masken) erschien[1].“ Neben Wortwahl und der Art der Bildlichkeit, die barocken Formwillen kundtun, weise ich noch besonders auf die Atektonik des Edschmidschen Satzbaus hin.

Auch die verschiedene Anwendung der Monologtechnik bei der Darstellung von Seelischem läßt Stilunterschiede deutlich hervortreten. Nur ganz kurz erinnere ich an den Gegensatz von Schnitzlers „Leutnant Gustl“ und Hermann Kessers „Unteroffizier Hartmann“. Letzterer benötigt zwar etwas mehr Dialog als der „Leutnant Gustl“ — beide brauchen ihn vor allem zur entscheidenden Schlußwendung — ist aber im wesentlichen, dank der Fiktion der Fieberreden, auch Monologerzählung.

Der „Leutnant Gustl“ zeigt die typischen Merkmale deutscher Form mit der besondern Tönung des Impressionistischen. In Gegenwartsform, von Augenblick zu Augenblick eilend, führt Schnitzler seelisches Verhalten vor, das nicht Zustand, sondern ununterbrochenes Werden ist, mit allen Einfällen, Assoziationen, allem Abschweifen vom Hundertsten ins Tausendste, das den Anschein unmittelbarster Lebensnähe weckt. Miniaturmalerei, die an kleinsten Zügen Freude hat, auch noch das Zufällige aufnimmt und alle Umwege der Seele mitgeht, erzielt gerade durch das fortwährende Abirren der Gedanken eine wirklichkeitsechte Bewegtheit ohnegleichen.

Dagegen im „Unteroffizier Hartmann“ eine Technik, die in den Fieberreden des Schwerverletzten weit weniger Augenblicksstimmungen gibt, als vielmehr in analytischem Verfahren entscheidende Lebensmomente der Vergangenheit herauffördert, die zu einem stark und einheitlich gestalteten Schicksal zusammenwachsen. Hartmann ist wirklich der Mensch, der sich erlebt, während Leutnant Gustl sich beguckt. Man muß beide Dichtungen nebeneinanderhalten, um trotz des äußerlich ganz ähnlichen Satzbildes der abgehackten unvollständigen Ausruf- und Fragesätze die Schnitzlersche Novelle als gedämpfte Form zu erkennen schon dank der ironischen Verschleierung, des umwegigen Ganges der eigentlichen Handlung und des Offenlassens seelischer Fragen, bei Kesser aber Barockkunst festzustellen in der innern Zusammendrängung der Handlung („Abbreviatur, nicht Miniatur“) und dem unmittelbaren, gewaltigen Aufschrei der Seele.

Daß im allgemeinen wie für den Monolog so auch für kurzen monologartigen Einschub in strenger Eindruckskunst kein Raum war, ist bekannt; jetzt lebt auch diese Form wieder auf. Am barockhaftesten finde ich sie verwertet in Fritz von Unruhs „Opfergang“. Kürzeste Ausrufe, bei denen ganz unklar bleibt, ob sie laut oder nur innerlich hervorgestoßen werden, sind in das Satzgefüge gesprengt; nicht tektonisch eingegliedert, sondern so in das Ganze hineingerissen, daß ein straffer Bogen sich über den Einschub wegspannt. Dieser ungewöhnliche Formgriff ist besonders geschaffen, Erregung auszudrücken in einem gesteigerten Augenblick, wo Gedanke oder Empfindung sich nur für Bruchteile von Sekunden zum Wort verdichten.

---

[1]) „Yousouf“ a. a. O. S. 183.

„‚Totes Vieh‘, und Heinz stellte sein Seitengewehr mit der Spitze senkrecht auf den Katzenbauch; dann schauerte er — ‚das haben wir nicht geübt, man sollte es doch probieren‘ — zusammen und drückte den Stahl tief, widerwillig in das Fleisch. Mit dem Stiefel stemmte er sich gegen die Katze, zog den Dolch — ‚widerlich, widerlich‘ — heraus und wischte ihn schnell im Schlamm hin und her. Dann rannte er die Straße wie gehetzt hinunter..." (S. 62f. vgl. S. 11, 16, 21, 56f., 59ff., 69, 93, 96, 96, 107, 153, 177, 185, 191f., 194, 199).

Dieser jähe Wechsel zwischen Blickpunkt des Erzählers und dem des Helden ist kaum noch zu überbieten. Wie der Einschub das zusammengesetzte Verb zerreißt, der Satz als Ganzes dadurch aber zusammengeballt wird, das ist „harte Fügung"[1]).

In verwandter Weise — aus gleichem Formwillen und mit gleicher Formwirkung — erzielt Carl Sternheim Kürzung und Zusammendrängung bei Darstellung seelischen Verhaltens. In einen episch erzählten Satz zwängt er einen Einschub, der vom Blickpunkt des Helden genommen ist. Das wird nicht durch Anführungszeichen herausgehoben, sondern nähert sich schon „erlebter Rede". Nur die Gegenwartsform, die Sternheim gern festhält, scheint dem zu widersprechen; gerade sie aber, im Verein mit der Verwendung unabhängiger Sätze im Einschub, führt noch unmittelbarer in die Seele des Helden hinein als die Fragesätze der Vergangenheitsform, die von impressionistischer Kunst in erlebter Rede bevorzugt werden.

„Brennt in der Kammer die Lampe, schnurrt der Ofen mit dem Kätzchen um die Wette, setzt sie Stich zu Stich mit lustigen Gedanken, und ist mit der Gewißheit, *in ihrer Liebe hat sie manches gelitten, oft geschwankt, doch schließlich sich bezwungen, und nun steht ihr in einem braven Mann richtiges Frauenschicksal bevor,* das beglückteste Mädchen" („Meta" S. 18f.).

„Noch wartet Meta und schiebt den Tag der Abrechnung mit Gott fort, und während das Ohr auf Nachricht aus dem Feld gespannt bleibt — *sie ist gewiß, auf einmal kommt Alarm seines Lebens, und bebändert und besternt steht er vor ihr und wirft verhaltenen Lebenssturm wie Gewitter und Blitz in sie* — prüft sie innerlich von neuem ihre bisherige Führung nach den strengen Vorschriften der Religion, um nicht im geringsten über berechtigte Enttäuschung des Gläubigen hinaus sich anklagend zu empören" (ebda S. 20f.).

Man wird an Herders Rechtfertigung des Sturm- und Drangstils, dessen Eigenheiten in Wort- und Satzstellung und in der Auslassung von Worten und Satzteilen ja heute zum Teil wiederkehren, erinnert angesichts dieser atektonischen Bauten. Gewollte Unklarheit fordert hier wie dort den Leser auf, selbstdenkend den Satzknäuel zu entwirren.

Daß die Form der erlebten Rede, die vor allem geschaffen scheint, Gedankengänge wiederzugeben, der Darstellung des Seelischen auf verschiedenste Weise gerecht werden kann, sei noch durch wenige kleine Beispiele verdeutlicht.

Goethe wahrt auch, wenn er — selten genug — in dieser Form Aufschluß über Seelenvorgänge gibt, klare Einfachheit des Gedankenausdrucks, die gern zu antithetischer Satzbildung greift: „Wie sollte sie ihrem Manne entgegengehn? Wie ihm eine Szene bekennen, die sie so gut gestehen durfte und die sich doch zu gestehen nicht getraute?" („Werther", vgl. Walzel a. a. O.). — „Das Leben ihrer Seele war getötet, warum sollte der Körper noch erhalten werden?" („Wahlverwandtschaften" II, 8).

Von der ruhigen Haltung der goethischen Fragesätze sticht die Bewegtheit gelockerter impressionistischer Form so scharf ab, daß ich der folgenden Stelle aus Johannes Schlafs „Leonore" kaum etwas hinzuzufügen brauche.

„Was es nur war? — War's ein unbewußter Stolz in ihm, eine heimliche Vornehmheit, die gewohnt ist, sich unwillkürlich durch andere zu zähmen, die nichts derangieren mag? — Oder war's eine Feigheit, die sich nicht anzuvertrauen wagt? Oder was? — Oder was?!! — Daß es sich nur einmal Freihett schaffen durfte! — O Himmel, Wahnsinn! — O Himmelsgüte! — Erlösung. —" (S. 7).

„Denn, daß er sie liebe ... Nein! — Hähähä! — O Gott, daß er sie liebe, liebe ... Oh!! — Nein, aber wie ... hm! Wie?! — Ja, was er nun tun soll! Hähä! —" (S. 9).

---

[1]) Ich finde dasselbe vereinzelt auch bei Edschmid und Kesser. — Übrigens verzichtet Unruh auch im Dialog nach Kräften auf jedes „sagte er", ersetzt es zum mindesten durch blutvollere Verben, die Ausdruck kräftiger Bewegung sind: „Einen Husaren, der vorüberritt, hielt er ‚Kamerad, wie heißt dieses Nest?‘ barsch an" (S. 16). Auch dieser Brauch verbindet Unruh mit früherem Barockstil („Asiatische Banise" vgl. Walzel „Von erlebter Rede" ZfBf. XVI 3 S. 18).

Die Seelenzergliederung, die hier das Mittel erlebter Rede nutzt, um in immer wiederholtem Anlauf eine einzige Stimmungsnuance auszuschöpfen, letzten Ausdruck zu finden für unsicherstes Zweifeln und Schwanken, findet ihren Gegenpol bei Edschmid, wenn schicksalhafte innere Umstellung des Helden in wenigen zusammenfassenden Sätzen begrifflich festgelegt wird. Ähnlich wie bei Unruh herrscht jäher Wechsel des Blickpunkts, wenn auch nicht innerhalb eines einzigen Satzes. Das Entscheidende ist in erlebter Rede gesagt.

Las Casas hat soeben die Heldentat vollendet, der er in ekstatischem Ehrgeiz alles andere aufgeopfert hatte.

> „Er freute sich über die Tat. Aber er begriff nicht mehr, daß er über Juana weggesprungen sei wegen ihr. Er fühlte sie so um sich, als könne er ihre Umrisse mit den Händen fassen. *Es war unmöglich — wie konnte es sein, lachhaft und kindisch — daß er sie dreimal verschmäht hatte?* Er blickte auf den Toten. *Es war doch so.* Doch er verstand die Wichtigkeit dieser Tötung nicht mehr" (a. a. O. S. 189f.).

Statt der vielen Fragen, die Schlaf aneinanderreiht, nur eine einzige: und sie wird beantwortet. Statt vieler Möglichkeiten eine Gewißheit, statt komplizierter Motivierung der Versuch einfacher, zusammenfassender Formulierung eines Seelenvorgangs.

Nicht minder bezeichnend für expressionistische Seelendarstellung aber ist folgendes Beispiel, wo die Gedrängtheit eines unbedingten gewaltigen Willens ausdrucksvoll in erlebte Rede gepreßt ist: „Er flüsterte: ‚Juana' und empfand Rechtfertigung für alles. *Denn er mußte den Abend in Cartagena sein (er kam den Abend nach Cartagena)*, oder wahnsinnig werden oder zerplatzen vielleicht, und jedes Ding war blaß gegen diesen Willen" („Yousouf" a. a. O. S. 195).

Um die zusammenfassende Kraft zu erkennen, die dem Ausdruckskünstler die Form erlebter Rede schenkt, löse man einmal in indirekte Rede auf, was Hermann Kesser als einen Vorgang innerer Gespanntheit mit ein paar Worten aus der Seele eines Menschen heraus gestaltet:

> „Er lauschte angestrengt, verstand kein Wort.
> *Wenn sie sich alle getäuscht hätten?*
> *Unmöglich.*
> *Sie sprachen beide. Kein Zweifel, sie hatten sich erkannt. Alles war richtig*" („Die Peitsche" S. 30).

Geht die gewollte Unklarheit hinsichtlich der Frage, ob vom Standpunkt des Erzählers oder von der Gestalt der Dichtung aus gesprochen wird, an dieser Stelle schon sehr weit, so ist von hier nur noch ein Schritt zu der Form, die unmittelbar aus der Seele des dichterischen Geschöpfes heraus Bilder von packender Wucht erstehen läßt: zur Vision. Sie mußte in einer wirklichkeitsfernen Kunst neu aufleben. Ich bringe als einziges Beispiel — etwas gekürzt — einen der wichtigsten Höhepunkte von Kessers „Peitsche".

Wenn der Wagenlenker Maro von der Verelendung seines gequälten todkranken Bruders hört, erwacht in seinem Innern das leuchtende Bild dieses Bruders, wie er als Kind gewesen. Mit dem zweiten Satz sind wir, ohne ein deutendes Wort, mitten in der Seele Maros und erschauen mit ihm das visionäre Erinnerungsbild. Bewußte Unklarheit ist hier so stark, daß flüchtige Leser den ersten Satz für etwas Abschließendes halten könnten und meinen, das folgende sei nicht Rückblick, sondern Fortgang der Erzählung.

> „Vor Maros Augen tauchte es auf, Jahre sanken wie Wolkenwände hinab.
> *Der Liebling, der Knabe, sprang im Gestüt schäumenden Hengsten auf den Rücken . . . Er schnellte unter dem Bauch der Pferde durch, hielt sich an einem Büschel der Mähne, federte gewichtlos auf die Erde zurück und wieder hinauf. Spiel und Lachen war sein Körper, die schwarzen Haare flogen ihm wie ein gefranstes Tuch um den Kopf, seine Stimme war ein heiterer Wind.*
> ‚Er!'
> Maro hatte in die unbewegte Luft hinausgeschrien" (S. 20f.).

Nur in der Vision und dem Schrei ist der Seelenvorgang gegeben. Mitschaffend müssen wir die Umwälzung in Maros Innerm ergänzen, die der grelle Gegensatz von einst und jetzt heraufbeschwört: wird das Schicksal des Bruders doch unmittelbar Anlaß zu Maros ungeheurer Vergeltungstat, die den Volksaufstand entfesselt.

ERLEBNIS — MOTIV — STOFF.

Von

JOSEF KÖRNER.

Im zweiten Kapitel von „Gehalt und Gestalt“, der schweren Herbstfrucht Ihres wissenschaftlichen Lebens, erörtern Sie, verehrter Meister, so fein- wie tiefsinnig den Begriff des künstlerischen Erlebnisses und eifern heftig gegen das nicht auszurottende Mißverständnis von der Identität oder auch nur Blutsverwandtschaft des äußeren Lebens mit dem Geheimnis der inneren Erlebnisse. Aufs stärkste betonen Sie die Unzulänglichkeit biographischer Deutung und unterstreichen die Tatsache, daß der treueste Ausdruck des Erlebnisses doch nur das ihm entstammte Kunstwerk selbst sei. Aber Sie äußern sich zugleich sehr skeptisch über das Unterfangen, dem Geheimnis mit begrifflichen Mitteln nachzuspüren. Sie warnen davor, das Erlebnis aus dem Kunstwerk zu ergrübeln, statt es aus dem Kunstwerk zu erfühlen; denn das heißt, das Wesentliche in den Hintergrund drängen zu Gunsten eines subalternen Bemühens. Und überhaupt sei die Frage nach dem einem Kunstwerk zugrunde liegenden Erlebnis eine der vielen ästhetischen Fragen, die nur aus dem Gefühl zu beantworten sind.

Ich teile diese Skepsis nicht. Ich bin überzeugt, daß, in gewissen Grenzen versteht sich, ein begrifflicher Nachweis sehr wohl gelingen muß. Seit manchem Jahr beschäftigt mich dieses Problem. Wie ich mir seine Lösung denke, hat mein Buch über Arthur Schnitzler an einem praktischen Beispiel aufzuzeigen versucht; diesen eigentlichen Sinn der Schrift hat die — im übrigen ja sehr wohlwollende — Kritik durchaus übersehen. Ich möchte darum heute die Voraussetzungen und Handgriffe meiner Methode in mehr theoretischer Weise auseinandersetzen. Nicht in strenger Systematik; was hier folgt, sind immer noch bloß vorläufige Überlegungen.

I.

Ziemlich gleichzeitig und anscheinend völlig unabhängig voneinander haben der Deutsche Friedrich Gundolf und der Italiener Benedetto Croce die Notwendigkeit betont, streng zu scheiden zwischen der menschlich-bürgerlichen Existenz des Dichters und seiner poetischen Essenz. Damit wurde erst ins wissenschaftliche Bewußtsein gehoben, was fraglos schon mancher Forscher und Laie dumpf empfunden hatte. Widerfährt uns nicht fast allemal, wenn wir das Buch eines uns persönlich zu gut Bekannten lesen, peinliche Störung, indem sich die *persona pratica* des Autors vor seine uns fremdere *persona poetica* stellt? Aber genau so bringt sich um den rechten Genuß einer Dichtung, wer mit allzu viel biographischem Wissen an sie herantritt, etwa hinter dem Liebhaber der Frau Dorothea Veit den Dichter der „Lucinde“ nur schattenhaft wahrnimmt. Die Absurdität solcher Einstellung voll zu erfassen, versuche man einmal, die gleiche Methode an das Werk eines Philosophen zu wenden; welche Verzerrung ergäbe sich, wollten wir das Gedankensystem vornehmlich (oder gar einzig) nach dessen Bezügen auf den äußeren Lebensgang des Denkers verstehen und bewerten.

Die *persona poetica* lebt und erscheint nur in ihrem Werke. Vielleicht erstreckt sich ihre Wirksamkeit — denn sie ist ja der wesentlichere Teil des Dichters — darüber hinaus auch auf die *vita pratica;* gewiß nicht umgekehrt, denn wie vermöchten Zufälle des äußeren Lebens die von Anbeginn fest geprägte Form zu verändern? Viel eher wird diese sich jenen einprägen als dem Stoffe, der ihr zur Bewältigung überantwortet ist.

Gilt das nur für den Dichter? Ist nicht jedem Menschen die Fülle der Erschaunisse und Erfahrnisse ausgeschüttet, daß er den Prägstock seines tiefsten Wesens hineindrücke und sich so sein Leben gestalte? Wie kommt es denn, daß nie zwei Menschen, ob sie auch die genau gleichen Daseinsereignisse durchschreiten, ein identisches Erlebnis haben? Weil eine innere Form die Umsetzung des objektiven Geschehens in das subjektive Erlebnis bedingt und bestimmt.

Aus dem kontinuierlichen Wechsel unzähliger Lebensmomente wird eine gewisse Mannigfaltigkeit von Augenblicken als Einheit erfaßt und herausgehoben. Das ist eine Tat des Bewußtseins. Bewußt leben heißt erleben. Erlebt aber wird im allgemeinen nur das, was irgendwie unsere Lebenstendenzen berührt. So erlebt der Mensch gewissermaßen immer nur sich selbst. Und bleibt uns auch eines Menschen tiefstes Wesen notgedrungen ewig verborgen, so ergreifen wir immerhin davon ein Abbild in seinen Erlebnissen.

In erhöhtem Maße gilt das vom Dichter, vom Künstler überhaupt. Sind doch die Psychologen sich darüber einig, in erhöhter Erlebnisfähigkeit die Grundvoraussetzung alles Schöpfertums zu sehen. Mit den Erlebnissen der *persona pratica* verfährt die *persona poetica* wie jene mit der chaotisch wallenden Masse noch ungeformter Lebensmomente; nur diejenigen Erlebnisse werden in die höhere Potenz des künstlerischen Erlebnisses gehoben und dann neuerlich, schärfer und feiner, um- und ausgeprägt, die mit erregtem Gemüte ergriffen werden, von starken Affekten begleitet sind. Und auf diese Begleitung kommt es in erster Linie an, nicht auf das Begleitete. Jeder Inhalt kann, gerät er nur in die Sphäre des fühlenden und wollenden Ich, zum künstlerischen Erlebnis werden. Aber der einzelne Poet wird gesteigerte Emotionalität nur an ganz bestimmten Inhalten erfahren, den einen werden nur weltbewegende Ereignisse aufregen, den anderen das Niederfallen eines welken Blattes bis zum Paroxysmus erschüttern.

Wenn vornehmlich die affektive Instrumentierung das künstlerische Erlebnis bedingt, so kommt es gar nicht darauf an, daß sie schlechthin Selbsterlebtes umspiele. Oft steigert gerade das Nichterlebte, das Ersehnte, Erträumte die Gefühlsintensität aufs höchste, und so kann gerade ein von allem erdenklichen Schmutz des Privatlebens besudelter Dichter die ihn dennoch zu tiefst erfüllende Sehnsucht nach Reinheit in den Wunschphantasien seiner Schöpfungen befriedigen. Shakespeare hat, nach Grillparzers Überzeugung, alle Untaten seiner großen Verbrecher in sich erlebt, obschon die vorherrschende Vernunft und das moralische Gefühl nichts davon zum Ausbruch kommen ließ. Balzac, der in seinen Büchern in Millionen wühlt, alle raffinierten Künste und Kniffe des Geldmachens weiß, im wirklichen Leben aber als Geschäftsmann jämmerlich gescheitert und unter der Last seiner Schulden zusammengebrochen ist, hat alle vom Schicksal ihm versagten Genüsse in den Räuschen seiner Phantasie ausgekostet, die eigene Armut vergessen über dem Reichtum seiner Geschöpfe. Und Ibsen trifft gar theoretisch eine strenge Unterscheidung zwischen Erlebtem und Durchlebtem und erklärt, daß nur das letztere Gegenstand der Dichtung werden kann (vgl. Walzel, Vom Geistesleben² S. 503f.).

Soll noch ein Wort über die Unangemessenheit biographischer Deutung verloren werden, wenn das am Grunde des Dichtwerkes ruhende Erlebnis oft — nach Ibsen sogar stets — außerhalb des materialen Lebens liegt? Nicht auf die materielle Realität kommt es hier an, so wenig wie bei den Phantasien eines Nervenkranken; wie in der Sphäre der Neurosen so auch in der Welt der Dichtung ist die psychische Realität maßgebend. Was ist denn selbst von dem

reellen Erlebnis, sobald es nur zum wirklichen Erlebnis geworden ist, streng genommen „reell"? „Was sind denn unsere Erlebnisse?" fragt Nietzsche; und antwortet: „Viel mehr das, was wir hineinlegen, als das was darin liegt! Oder muß es gar heißen: an sich liegt Nichts darin? Erleben ist ein Erdichten?" Und im selben Sinne behauptet Georg Simmel, daß bei jeder künstlerischen Persönlichkeit „das Erlebnis sozusagen schon ein artistisches Halbprodukt" sei (Goethe S. 16ff.).

Und dieses so komplexe Erlebnis des Dichters sollte das trügliche Gefühl dem Kunstwerk entnehmen, die verwegene Intuition mit nachtwandlerischer Sicherheit erfassen können? Dem „schauenden" Interpreten sollte sich der tiefste Quellgrund des Dichtwerks offenbaren, welcher gar oft dem Poeten selber unerkannt blieb? Denn nicht immer sind es im Vollbewußsein bewahrte Erlebnisse, die das poetische Schaffen hervortreiben; auch ins Unterbewußtsein verdrängte Erlebnisse bewahren, ja erhöhen noch ihre Zeugungskraft, tief verborgene Väter einer rätselhaft verwandten Menge.

Die Psychoanalyse macht es sich zum Geschäft, die Wandlungen und Wirkungen der durch Zufall oder Gewalt ins Unbewußte hinabgedrückten Erlebnisse zu ergründen. Sigmund Freud hat eine Methode gefunden, vermittels welcher der Psychotherapeut sich des „verdrängten" Gedankenmaterials bemächtigt, das im neurotisch Erkrankten körperhafte oder seelische Störungen verursacht: er läßt den Patienten einfach drauf losreden, hemmungslos alle seinem Bewußtsein sich darbietenden, scheinbar freien Einfälle aussprechen, die sich doch schließlich als keineswegs willkürlich und zusammenhangslos, sondern als durch die verdrängten Komplexe determiniert erweisen; sie sind Entstellungen, Abkömmlinge derselben.

Der Bruder der Neurose ist der Traum. Zur Deutung der Träume hat Freud mit besonderem Erfolg seine analytische Methode angewendet. Er zerschlägt den Trauminhalt in elementare Bestandteile und findet ihre Einheit in die Phantasie beherrschenden affektmäßigen Bild- und Gedankenkomplexen des Träumenden, die selbst wieder Funktion und Abdruck sind von dessen Persönlichkeit. Auch dem Traumerlebnis eignet eine spezifische innere Form; deswegen kann man wohl den Träumer beeinflussen, daß er dies und jenes zu Träumen verwerte, nie aber bewirken, was und wie er darüber träumen wird. Jeder Mensch träumt die nur ihm eigenen Träume.

Das Schaffen der Dichter gleicht dem Traume. Wie dieser ist jenes ein Ventil, das dem im wachen und wirklichen Leben gewaltsam unterdrückten Wünschen und Wähnen den zur Erhaltung des Lebens unerläßlichen Ausgang ermöglicht. „O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ginge zu Grunde," schreibt der junge Goethe an Gustchen Stolberg; und Otto Ludwig gesteht: „Könnt' ich einen [meiner dichterischen Pläne] nicht aufs Papier bringen, ich glaube, es kostete mich das Leben." So bedroht Raimunds Bedienten Habakuk (Alpenkönig und Menschenfeind III 19) Gemütskrankheit und Todesgefahr, wenn er seine Lieblingswendung nicht gebrauchen darf . . .

Bei der innigen Verwandtschaft der Dichtung mit dem Traume liegt es nahe, auch im Schaffen des Poeten wie in den Phantasien des Träumers nach beherrschenden Motivkomplexen zu suchen, nach jenen Inhalten, welchen die Emotionalität des Dichters in besonderem Maße anhängt, an welche seine Seele, oft bis ins krankhafte, fixiert ist.

Solche Fixation kennzeichnet bekanntlich gewisse Erkrankungen des Seelenlebens: die von Krafft-Ebing sogenannte „Zwangsvorstellung", die minder pathologische *idée fixe*. Charakteristisch für beide — die keineswegs immer absurd sind — ist die abnormale Größe ihrer

Assoziabilität, die bewirkt, daß die entferntesten Erinnerungen und Wahrnehmungen jene Vorstellung herbeirufen; und die Unfähigkeit, diese stets erneuten Grübeleien je zum Abschluß zu bringen. Gleiches beobachtete Freud bei traumatischen Neurosen; ihnen liegt eine Fixierung an den Moment des traumatischen Unfalls zugrunde; solche Kranke wiederholen in Träumen regelmäßig die traumatische Situation, mit der sie eben nicht fertig werden können, die immerfort als unbezwungene aktuelle Aufgabe vor ihnen steht.

Ähnlich ergeht es dem Dichter. Auch ihn haben bestimmte Erlebnisse so gewaltig erschüttert, seine Seele mit solcher Wucht getroffen, daß er in nie endendem Kampfe mit ihnen ringen muß, so lang er atmet. Sein gesamtes Schaffen enthüllt sich dem tief genug eindringenden Betrachter als ein stets aufs neue, und immer vergebens, in Angriff genommener Versuch, mit seinen „traumatischen" Erlebnissen fertig zu werden.

Genau so aber, wie der Psychoanalytiker des „verdrängten" Gedankenmaterials der Träumer, Neurotiker und Psychotiker sich bemächtigt, in der gleichen Weise kann auch der Betrachter von Dichtungen die bestimmenden Erlebnisse feststellen, um die des Dichters Seele ruhelos kreist: indem er diese zur formalen Einheit gediehenen Komplexe wieder in ihre Elemente, die Motive zerschlägt, um deren materiale Einheit auszufinden. Von der wahnschaffenen Symbolik der Freudschule wird er allerdings keinen Gebrauch machen können noch wollen.

II.

Der Terminus „Motiv" bezeichnet in allen Künsten das letzte charakteristische Glied eines Kunstgebildes; in der Dichtung also einen elementaren in sich einheitlichen Teil eines poetischen Stoffes. Aber was heißt denn poetischer „Stoff"? Ist es wirklich der Frühling, die Geliebte, was der Lyriker gestaltet? Diese epische und jene dramatische Fabel, die der Dichter formt? Ist nicht vielmehr der am Zusammenstoß mit, im Erlebnis von solchen Ereignissen und Erzählungen entzündete Affekt des Poeten das zu Gestaltende? und jener krude „Stoff" nur dem Marmor zu vergleichen, aus welchem die meisterliche Hand des Künstlers jegliches ihm beliebte Bildnis heraushämmern kann? Freilich, schon der junge Hebbel wußte, wie schwer es fällt, „nicht bloß die Dinge und Anlässe, die poetische Ideen und Empfindungen in unserer Seele erwecken, sondern auch diese Ideen und Empfindungen selbst, für Stoff zu halten" (Tagebuch zum 7. März 1838). Aber Ideen leben im Geiste des Dichters nicht als abstrakte Gebilde; sie wollen sinnliches Bild werden. In Bildern wird das dichterische Bewußtsein der Bedeutsamkeit seiner Erfahrnisse inne. Der Denker ballt seine Erfahrungen in Begriffe, der Poet in typische Vorgänge. Denken und Anschauen sind ja bloß die zweierlei Modi des dichterischen Erlebnisses und als solche machen sie eine für das Bewußtsein des Schaffenden gar nicht auflösbare Einheit aus[1]). Auf dieses einheitliche Gebilde sollte man die Bezeichnung „Motiv" beschränken, denn in ihm einzig und allein liegt der Beweggrund für das Schaffen des Dichters. Alle seine affektbetonten Erlebnisse werden ihm zu solchen Motiven,

[1]) Hebbel ist sich erst nachträglich der geschichtsphilosophischen Idee seines „Gyges" bewußt geworden, Hoffmann wurde es vermutlich überhaupt nicht klar, was ihn an der in Wagenseils Nürnberger Chronik entdeckten Geschichte des Pariser Goldschmieds Condillac so tief ergriffen hatte: die packende Konkretisierung seines Grunderlebnisses von der Feindseligkeit zwischen Leben und Kunst. — Doch geschieht es auch, daß ein rein denkerhaft veranlagter Schriftsteller ein ihm von vornherein begrifflich Klares nachträglich in anschauliche Vorgänge umzusetzen sich bestrebt. Dann kommen aber doch nur totgeborene Kinder zur Welt; es bleibt die Eindeutigkeit des Begriffes und fehlt die Vieldeutigkeit des Lebens. Ich denke da an Max Brod.

sein Denken und Fühlen ist an sie fixiert, sie zum Ausdruck zu bringen sein nicht mehr willkürliches Bestreben. Nichts törichter als die Frage, wo der Dichter seine Motive „findet“: er braucht sie weder zu suchen noch zu finden, er hat sie; richtiger: sie haben ihn.

Aber sie sind vereinzelt und ohne Zusammenhang, wogende wallende Masse von unfestem Aggregatzustand, eines haltenden und formenden Gefäßes bedürftig. Alle großen Poeten waren sich klar darüber, daß sie den ganzen Reichtum ihrer Gefühle und Erschaunisse nur dann entfalten könnten, wenn gnädiger Zufall sie ein schickliches Gefäß finden ließ. Darum war ihnen der „Stoff“ nicht gleichgültig, mit sehnsüchtigen Augen schauten sie nach „fruchtbaren Stoffen“ aus, wußten, daß eigener mühseliger Erfindung der große Wurf niemals gelingt; denn der Dichter „braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte“ (Lessing im 19. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“). Der „unbestimmte Drang nach Ergießung strebender Gefühle“, von dem Schillers Brief an Körner vom 25. Mai 1792 spricht, wird „zum Bedürfnis nach Stoff“, denn jene Gefühle wollen nicht bloß rein innerlich bleiben, sie suchen nach einem Halt gewährenden Träger, sie wollen Anschauungsform gewinnen.

Sie werden erlöst, wenn es dem Dichter gelingt, einen Stoff nicht sowohl zu wählen als zu finden, in dem er seine eigenen Gefühle und Erfahrungen, kurz: seine Erlebnisse symbolisch ausgedrückt findet — oder zu solchem Ausdruck bringen kann; anders gesagt: das Erlebnis, das im Motiv Bild geworden ist, weitet sich am „Stoffe“ zur Gestalt. Das kann naturgemäß nicht willkürlich geschehen. Von vornherein muß Verwandtschaft bestehen zwischen Motiv und „Stoff“. Und nicht kann der Dichter darum in Freiheit seine „Stoffe“ wählen, seine Stoffwahl ist durch die seine Phantasie beherrschenden Motive determiniert, die selbst wieder an seine affektbetonten Erlebnisse fixiert sind; höchstens kann er unter den „Stoffen“ wählen, die ihn mit Notwendigkeit ergriffen haben.

Objektiven poetischen „Stoff“ gibt es gar nicht. Jede Fabel wird subjektiv erfaßt und gedeutet durch das Temperament, das sich ihrer bemächtigt. Je nachdem, welches Motiv einen Dichter — und diesen Dichter gerade jetzt — am heftigsten bewegt: danach wird die Fabel, die zum symbolischen Ausdruck des im Motiv erstarrten Erlebnisses ergriffen wurde, ihr Antlitz verändern. Derjenige Teil, der sich am genauesten mit dem Motiv deckt und also für das dahinterliegende Erlebnis ein vollkommenes Gleichnis darbietet, wird zum Kristallisationspunkt, um den sich das Ganze zu neuer Struktur ordnet. Daher kann nicht nur, sondern muß dieselbe Fabel für verschiedene Poeten ganz verschiedene Bedeutung haben, ja der Fall ist denkbar und auch oft dagewesen, daß derselbe Poet den gleichen Stoff zum Ausdruck disparater Erlebnisse verwertet und demzufolge geradezu gegensätzlich auffaßt und darstellt. Man denke an Goethes wechselndes Verhältnis zur Prometheusmythe. Gelingt es aber nicht, die Fabel aus dem subjektiven Analogiepunkte gänzlich um- und neu zu schaffen, so erlahmt daran die Kraft des Dichters und ein nur halblebendiges Produkt entspringt seinem mütterlichen Schoße — oder es vergeht die Freude an dem begonnenen Werk, das dann als Fragment liegen bleibt. So erklärt sich auch, warum Dichter bisweilen zwischen zwei (oder mehreren) „Stoffen“ schwankten; es war dies eben nur scheinbar ein Schwanken, denn das auszugestaltende Motiv ist identisch, aber darüber herrschte Unklarheit oder Unentschlossenheit, welche Fabel dem Motiv die angemessenere Gestalt, dem in dieses Motiv gebannten Erlebnis stärkeren Symbolwert biete. (Ohne daß dies dem Dichter immer bewußt zu sein brauchte.)

Wie auf dem Umweg über das bildhafte Motiv noch so subjektives Erlebnis eingehen kann in scheinbar erlebnisfremden „Stoff", hat Gundolf in dem Iphigenien-Kapitel seines unvergänglichen „Goethe" paradigmatisch entwickelt. Im Euripides findet der Dichter symbolschwere Gleichnisse für die Schmerzen und Segnungen der ersten Weimarer Jahre: das Bild des ruhelosen, von Furien gepeitschten Orestes und das andere der lauteren und läuternden Iphigenie; solch eine Jünglings-, solch eine Frauengestalt hat er in sich, um sich erlebt. Das dumpfe Erlebnis klärt sich ihm in jenen Bildern; und sie erweitern sich, ausdruckheischende Motive, an der griechischen Fabel zur vollen gegliederten Gestalt des dramatischen Kunstwerks. — Ursprüngliche Gesichte, Bildvorstellungen, die schon vor der Empfängnis seiner einzelnen Dichtungen in der Seele des Dichters wohnten und sich nachher an für sein Erlebnis symbolischen Stoffen nur ausweiteten und verdeutlichten, hat man auch aus H. v. Kleists Dramen heraus zu analysieren verstanden (B. Schulze in der „Zeitschrift für den deutschen Unterricht" XXIV).

Ist die Fabel, das was gemeinhin aber unscharf „Stoff" genannt wird, etwas Zufälliges, Äußerliches, Letztes, so muß alle literarhistorische Forschung auf dem Holzwege sein, die in der Deutung des Kunstwerkes von diesem Letzten ausgeht; ganz abgesehen davon, daß man dieses Äußerliche noch weiter veräußerlicht, wenn man unter „Stoff" und „Quelle" des Poeten letzten Endes nichts anderes versteht als die Bücher, die er gelesen hat ... Aber wie viele Bücher hat er nicht gelesen! Und wer beweist mir, welches dieser ungezählten ihm nicht in irgendeinem Sinne „Stoff" und „Quelle" ward? Und warum soll die Erkundung nur auf Gedrucktes oder Geschriebenes gerichtet sein? Kann nicht ein Gesehenes, Gehörtes gleiche, ja größere Wirkung üben? — So erweist sich, was bislang von den Philologen als Quellenforschung betrieben worden ist, als die bare Willkür, die sich mit einigem zufällig angeschwemmtem literarischem Strandgut begnügt; sie müßte ja andernfalls auch an das Unmögliche stoßen, eine Aufzählung des Unendlichen leisten. Fort mit diesem unlogischen Verfahren! Der wahre Stoff des Dichters liegt nicht in den fremden Dingen, sondern in den eigenen Empfindungen; diese bestimmen und erklären jene. Neben der Frage nach Art und Intensität dieser Empfindungen, welche ja die Artung der zu ihrem Ausdruck benötigten Fabel erst determinieren, ist die Frage nach der Tatsächlichkeit der Quelle beinahe so nebensächlich wie die nach dem Besitzer des Buchexemplares, aus welchem der Dichter seine Fabel kennen lernte.

Die Frage nach diesen Empfindungen sollte im Vordergrunde und am Anbeginn aller Forschung stehen. Die Motive des Poeten müßte man inventarisieren, um von ihnen aus rückschreitend seine affektiven, „traumatischen" und also charakterologisch aufschlußreichsten Erlebnisse zu erschließen; um vorschreitend in den vom Dichter ergriffenen Stoffen nach deren Symbolkraft bezüglich jener Erlebnisse zu forschen und dergestalt die scheinbar zufällige Stoffwahl als notwendigen Stoff-Fund zu verstehen. Jetzt erst wird sich ergeben, inwiefern der vom Dichter gewählte „Stoff" ganz oder nur teilweise seinen (oft nur dumpfbewußten) Zwecken genügte, was und warum an der Fabel zu ändern war. Und genauer noch als das Veränderte wird das Beibehaltene zu studieren sein, weil dieses vor allem Aufschluß gibt über den Sinn, den der Dichter an der Fabel ergriff.

Der Sinn der eigenen Erfahrnisse klärt sich dem Dichter selten zu logischer Prägnanz. Das Motiv, in dem der Fluß gewisser Erfahrnisse erstarrt, bleibt Bild, wird kein Urteilssatz. Und so mag es geschehen, daß auch durch Berührung mit einem dem „anschaulichen Denken" des Poeten adäquaten Urteilssatz (oder auch einem ganzen Gedankensystem) Klärung und Selbstverständnis bereitet wird. Dergestalt bringt etwa Pierre Bayle's knappe Sentenz: *Un*

état de justes ne saurait subsister — Licht und Zusammenhang in eine Bildmasse, die nach solchem Anstoß rasch zu der prächtigen Erzählung von den „drei gerechten Kammachern" sich organisiert. Und gleicher Weise mag die gesamte bildmäßige Welterfahrung des Poeten bei der Lektüre eines geistesverwandten Denkers zu begrifflicher Weltanschauung sich kondensieren. (Nur sollte man dergleichen nicht, wie Ermatinger tut, mit dem leicht mißzuverstehenden Ausdruck „Gedankenerlebnis" bezeichnen.)

III.

Aber es wird Zeit, deutlicher zu sagen, ob und wie der Forderung Genüge getan werden kann, die hier — vielleicht mit allzu lauter Geste des Besserwissens — aufgestellt worden ist. Sind wir tatsächlich imstande, das was im engeren Sinne Stoff zu nennen ist: die Empfindungen des Poeten, aus seinem Werke auszulösen? Und durch welche Mittel sollen wir sie ergreifen?

Die Antwort ergibt sich aus den bisherigen Erörterungen. In der Mitte zwischen dem erregenden Erlebnis und seinem symbolischen Ausdruck im „Stoff" (= Fabel) steht das bildmäßige Motiv. Man kann es vergleichen mit den Halb-Halluzinationen, die wir alle erleben, wenn wir im Momente der Spannung und Erwartung wirkliche Wahrnehmungen im Sinne einer uns beherrschenden Vorstellung umgestalten: da greifen wir aus den tatsächlich erfahrenen psychischen Komplexen nur das heraus, was unserem inneren Bilde gemäß ist, schaffen zwischen Phantasiegebilde und Wahrnehmung ein Kompromiß. Wir erwarten einen Besuch, und jedes nahe oder ferne Geräusch wird zum Tritt auf der Treppe, zum Läuten der Klingel, zum Klopfen an der Tür.

So sind denn die Motive freilich nicht genaue Abgüsse objektiver Lebensphänomene des Poeten. Aber um so besser. Denn nicht die materielle, sondern die psychische Realität seiner Erlebnisse wollen wir ja ergreifen. Und diese muß sich an den Motiven offenbaren, in denen sich jegliche Lebensrealität immer wieder gemäß bestimmter beherrschender Vorstellungen bricht. Man braucht die Motive bloß vergleichend nebeneinander zu halten und die beherrschenden Vorstellungen liegen zutage. So findet etwa Gundolf in einer Reihe der verschiedensten Werke Goethes: im Götz und Faust, in Ganymed und Satyros, Clavigo und Werther immer denselben Konflikt, eben den Goethischen Grundkonflikt zwischen Augenblick und Ewigkeit, Ichheit und Allheit, Sein und Werden. Immer wieder behandle Goethe das gleiche Lebensproblem, versuche stets neue Lösungen desselben; ein Goethisches Werk sei nicht begriffen, so lange man diesen Grundkonflikt darin übersehe. Oder: in allen Goethischen Tragödien erscheine als Grundform der tragischen Schuld das schuldige Verhältnis des Mannes zu einer Frau, entstanden durch Notwendigkeit und mit Notwendigkeit zu deren Untergang führend; es ist der zwangsmäßige Ausdruck von Goethes eigenem, dem frühen Friederiken-Erlebnis entstammten Schuldgefühl.

Die einen Menschen und also auch einen Dichter beherrschenden Vorstellungen sind naturgemäß wenig zahlreich. Daher ist beim einzelnen Dichter auch nur eine beschränkte Anzahl typischer Motive anzutreffen, die durch alle seine Werke durchgehen und so die geistige Einheit der *persona poetica* bewähren (vgl. A. Sauer in der Wiener Grillparzer-Ausgabe II 1, S. XII); doch wird mit der Größe der dichterischen Persönlichkeit selbstredend auch der Umfang dieses Motivkreises wachsen: Shakespeare, Goethe, Balzac umfassen mit ihren Motiven die Gesamtheit menschlicher Lebensprobleme, während ein Theodor Storm oder Arthur Schnitzler sich auf einen kleinen Ausschnitt beschränken.

Gundolf hat im Schaffen Goethes (aber auch Georges und Kleists) intuitiv ausgespürt, welchen Grunderlebnissen die Werke entstammen. Man muß seine Schürfkraft füglich bewundern — aber objektive, nachprüfbare Sicherheit, wie sie die Wissenschaft fordern muß, gewährt sein Verfahren nicht. Er schaut Dichtung von einer Seite an, die vorher allzu stark war vernachlässigt worden, und sein scharfes Auge nimmt erstaunlich viel wahr. Aber das unbewaffnete Auge genügt nicht zur wissenschaftlichen Erkenntnis, man bedarf des Mikroskops. Nur vergesse man dann über dem Mikroskopieren nicht das vielleicht noch nötigere Makroskopieren.

Tatsächlich sind solche mikroskopische Untersuchungen bereits angestellt worden, ohne daß freilich aus den Resultaten weiterreichende Schlüsse wären gezogen worden. In einer stattlichen Reihe sehr sorgfältiger Arbeiten, die nur leider allesamt an versteckten Stellen erschienen sind, hat Eduard Castle der Wiederholung von Haupt- und Seitenmotiven und -situationen in Goethes Dichtung nachgespürt und eine überraschende Motivkonstanz festgestellt. Er zeigt z. B., wie genau die Kußszenen in Werther, Tasso, Wilhelm Meisters Lehrjahren, die Verzweiflungsszenen in Tasso, Natürliche Tochter, Pandora, Marienbader Elegie übereinstimmen (Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1907, S. 97ff.; 1910, S. 1ff.; Chronik des Wiener Goethe-Vereins 1907, S. 1ff.; 1910, S. 37ff.; Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft V, S. 94f.).

Bei der Auslösung der Motive kann man gar nicht scharf genug sehen. Ein paar Beispiele, die natürlich in keiner Weise den Anspruch auf Vollständigkeit der Belege erheben, sollen zeigen, bis in welche Einzelheiten die Konstanz der Motive verfolgt werden kann.

Nicht nur in jenen Tragödien, die ein betrogenes Weib zum Untergang führen, bringt Goethe das männliche Schuldgefühl gegenüber dem anderen Geschlecht zum Ausdruck; er läßt auch Iphigenien monologisieren:

Der Frauen Zustand ist beklagenswert.
Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann
Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg!
Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
Wie eng-gebunden ist des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
Ist Pflicht und Trost . . .

Tassos Prinzessin wägt der Frauen hartes Los ab gegen das stolzere der Männer:

Ihr wagt es, für die Ewigkeit zu handeln,
Wenn wir ein einzig nah beschränktes Gut
Auf dieser Erde nur besitzen möchten
Und wünschen, daß es uns beständig bliebe.
Wir sind von keinem Männerherzen sicher,
Das noch so warm sich einmal uns ergab.
Die Schönheit ist vergänglich, die ihr doch
Allein zu ehren scheint. Was übrig bleibt,
Das reizt nicht mehr, und was nicht reizt, ist tot.
Wenn's Männer gäbe, die ein weiblich Herz
Zu schätzen wüßten, die erkennen möchten,
Welch einen holden Schatz von Treu und Liebe
Der Busen einer Frau bewahren kann;
Wenn das Gedächtnis einzig schöner Stunden
In euren Seelen lebhaft bleiben wollte;
Wenn euer Blick, der sonst durchdringend ist,
Auch durch den Schleier dringen könnte, den
Uns Alter oder Krankheit überwirft;
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Dann wär uns wohl ein schöner Tag erschienen,
Wir feierten dann unsre goldne Zeit.

Und selbst der biedere Löwenwirt weiß es:

Ungerecht bleiben die Männer, die Zeiten der Liebe vergehen [1]).

Noch inniger ist die Verwandtschaft einer zum gleichen Thema gehörigen Faust-Stelle mit einer — wörtlich schon in der „Theatralischen Sendung" (VI 10) stehenden — Klage Aureliens (Lehrjahre IV 15): „Ein verlassnes Geschöpf mehr in der Welt! werden Sie sagen,

[1]) Vgl. auch „Hermann u. Dorothea" VII, 114—128.

Sie sind ein Mann und denken: wie gebärdet sie sich bei einem notwendigen Übel, das gewisser als der Tod über einem Weibe schwebt, bei der Untreue eines Mannes, die Törin!" — In leidenschaftlicherem Ausbruch erwidert der schuldbewußte Faust Mephistos teuflische Worte: „Sie ist die Erste nicht!" mit diesem Aufschrei: „Die Erste nicht! — Jammer, Jammer! von keiner Menschenseele zu fassen, daß mehr als ein Geschöpf in die Tiefe dieses Elends versank, daß nicht das erste genug tat für die Schuld aller übrigen in seiner windenden Todesnot vor den Augen des ewig Verzeihenden!"

Daß dem Liebenden die Nacht zur schöneren Hälfte des Lebens wird, weiß die lose Philine (V 10) so gut wie Hermanns vortreffliche Mutter (IV 199). — Dem am Kreuz verehrten Gotte fallen weder Lamm noch Stier, aber Menschenopfer unerhört; die Klage der „Braut von Korinth" tönt wider aus dem Munde des zur mönchischen Keuschheit verpflichteten Harfners (Lehrjahre VIII 9): „Zur größten Verwirrung des Geistes, zum schändlichsten Mißbrauche des Körpers nötigt ihr die Schlachtopfer, die ihr lebendig begrabt."

Selbstverständlich ist dergleichen nicht nur bei Goethe zu finden[1]). Welchem Leser der Dramen von Goethes Jugendfreund Lenz wäre nicht das seltsame und überall angebrachte Motiv aufgefallen, den erotischen Wert eines Weibes zu steigern im arithmetischen Verhältnis zur Zahl der Männer, denen es angehört hat; und man begreift erst aus dem Werke den Sinn der biographischen Tatsache, daß Lenz sich bei der Sessenheimer Friederike als Goethes Nachfolger so wohl gefiel. — Bei Klinger, dem anderen Jugendgenossen Goethes, ist die Motivkonstanz so eng und schlagend, daß hauptsächlich ihr zufolge ein anonymer Roman diesem Autor zugesprochen werden durfte (Hanna Hellmann im „Euphorion" XXIV, S. 570ff.). — Walter Harich konnte bei E. T. A. Hoffmann eine kleine Reihe konstanter Motive feststellen, die in den meisten Werken dieses Dichters wiederkehren; besonders das Bamberger Liebeserlebnis mit Julia Marc erweist sich durch seine unerschöpfbare dichterische Verwertung als eine „traumatische" Situation, mit der Hoffmann niemals fertig geworden ist. — In einer unveröffentlichten Arbeit über Achim von Arnim gelang mir der Nachweis, daß das Motiv der Doppelliebe sein gesamtes Schaffen beherrscht; kein Wunder, daß er zum Ausdruck dieses Grundmotivs schließlich nach der Sage vom Grafen von Gleichen gegriffen hat. — Die Motivkonstanz im Schaffen Adalbert Stifters haben Ernst Bertram („Nietzsche") und Josef Nadler (Preußische Jahrbücher, Mai 1922, S. 148f.) wenigstens angedeutet. An Victor Hugo (Revue d'histoire littéraire de la France XXVI, p. 341), an Gottfried Keller (vgl. den psychoanalytischen Versuch von Eduard Hitschmann, Wien 1919) ist gleiches beobachtet worden. — Dostojewskis Romane ranken allesamt um eine auffallend beschränkte Zahl immer wiederkehrender krasser Motive und Charaktere[2]). — Welche Erlebnisse Gerhart Hauptmanns Schaffen heraus-

[1]) Sogar bei antiken Tragikern hat man die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Motive beobachtet; aber freilich nicht, um aus ihnen die affektstärksten Erlebnisse der alten Dichter zu erschließen, sondern um für Emendationen „aus der Analogie eine verläßliche Handhabe der Korrektur zu gewinnen" (Eugen Holzer, Studien zu Euripides, Wien 1895: Vorwort).

[2]) Es zeugt daher von völliger Ahnungslosigkeit, wenn der Übersetzer der Piperschen Ausgabe über den Helden der „Dämonen" äußert (II, S. 1120): „Vorläufer Stawrogins sind in gewissem Sinne fast alle Helden Puschkins. Aber auch Tschatzki und die Helden Lermontoffs, Gontscharows, Turgenjeffs u. a. sind eine Vorbereitung zu dieser Gestalt." Wie tief die Gestalt Stawrogins im Dichter verankert war, zeigt nicht nur die Verwandtschaft mit sämtlichen Dostojewskischen Helden, zeigt vor allem die Tatsache, daß in Stawrogin noch chaotisch alle die Charaktermöglichkeiten durcheinanderwogen, die Dostojewski später in die Trias der Brüder Karamasoff auseinandergelegt hat: Dimitris Wildheit und Ausschweifung, Iwans Kälte, Klugheit und Glaubenszweifel (die Teufelshalluzination war ursprünglich für Stawrogin entworfen!), Aljoschas Wahrheitsfanatismus und Heilandsgüte.

trieben, ist bei der geradezu peinlichen Fixierung seiner Dichtungen an das Rautendelein-Thema mit Händen zu greifen. — Leo Spitzer hat nachgewiesen, daß bei Henri Barbusse „dieselben Motive durch alle Werke durchgehen und das Thema eines Romans in Miniaturform gewöhnlich in den anderen vor- oder nachgebildet ist." Spitzer stellt bei seinem Autor noch mehr fest: nicht nur eine Konstanz der Motive, sondern sogar gewisser affektbetonter Worte, die darum auch zur Titelgebung verwendet werden.

Tatsächlich eignet die gewaltige Expansionskraft, welche gewissen, durch beherrschende Vorstellungen determinierten, Motiven innerhalb des Gesamtwerkes eines Poeten zukommt, auch den Worten zu, die jenen Vorstellungen und Motiven zum Träger werden können. Wir sahen schon anläßlich der Goethischen „Iphigenie", wie ein erlebtes Motiv in einem überkommenen Gleichnis Deckung findet; und der Weg vom Gleichnis zum einzelnen metaphorischen Wort ist kurz. Die beherrschenden Vorstellungen des Dichters determinieren eben wie die Struktur der Fabel, die Bildung des Motivs, die Findung des Gleichnisses, so auch die Wahl der Worte. Und nicht nur der Wortschatz eines Poeten erlaubt charakterologische Ausdeutung; auch syntaktische Eigentümlichkeiten Einzelner wie ganzer Schulen und Richtungen haben ihre Wurzeln in psychischen Erlebnissen (vgl. Ernst Lewy, Zur Sprache des alten Goethe, Berlin 1913; Leo Spitzer in „Die neueren Sprachen" XXVI, S. 338). Diese erstrecken ihre unbegrenzte Auswirkung noch über Wort und Motiv hinaus bis in die (bewußte oder unbewußte) Architektonik dichterischer Gestaltung. So konnte Walter Brecht erweisen, daß das Haupt- und Zentralproblem von C. F. Meyers Leben und Dichten: der Gegensatz zwischen humanistisch-ästhetischem und reformatorisch-ethischem Prinzip, der Kampf zwischen Melancholie und Lebensfreude, auch für die Anordnung seiner Gedichte bestimmend war.

Zerschlägt man das Gesamtwerk eines Poeten in seine motivischen Bestandteile, so nimmt man neben der Konstanz doch auch eine Variation seiner Motive wahr. Wohl gehen einige wenige Motive mehr oder minder deutlich durch ausnahmslos alle seine Dichtungen hindurch; andere Einzelmotive oder Motivkomplexe erscheinen nur in wenigen Werken und schließen diese zu einheitlichen Gruppen zusammen. Fraglos ergäbe sich aus solchen Betrachtungen sinnhaftere Periodisierung eines Dichterlebens als durch die bisher übliche, nur auf die *persona pratica* Bedacht nehmende Einteilung nach äußeren Lebenseinschnitten. Heinrich Meyer-Benfey hat kürzlich mit ähnlicher Methode ein schwieriges Problem der Faust-Forschung zu lösen versucht (Preußische Jahrbücher, Juni 1923).

Und all das gilt nicht nur für den einzelnen Dichter. Erlebnisse haben keineswegs bloß die Individuen; auch soziale Gruppen „erleben"; und bewahren solche Erlebnisse in bildhaften Ballungen. Im Schaffen der altdeutschen Minnesinger oder der Barocklyriker spielt das Einzelerlebnis und also das Individualmotiv eine gar geringe Rolle; diese Dichtung beruht auf einem allgemeineren Gesellschaftserlebnis und so sind auch ihre Motive nur das Abbild dieser kollektiven Erfahrnisse. Aber auch in unseren anscheinend ganz individualistischen Zeitläuften spielt das gesellschaftliche Moment eine gewichtige Rolle. Und als Ausdruck von die Individuen verbindenden Gesellschaftserlebnissen findet der Literaturforscher auch heutigen Tags noch konstante Motivreihen in den schrifttümlichen Leistungen ganzer Richtungen, Epochen, Landschaften, Nationen. — In ganz primitiven Kulturzuständen, vor der Sonderung in unterschiedliche Gesellschaftsstände, kann Dichtung nur aus dem Gemeinschaftserlebnis erstehen und läßt dann natürlich charakterologische Schlüsse nur auf diese Gemeinschaft zu. Auf Gemeinschaftserlebnis beruhen wohl auch noch die meisten religiösen Motive der mittelalterlichen Dichtung. Ganz außerhalb des Erlebnisses kann Dichtung niemals wurzeln (vgl.

Hans Naumann in „Deutsche Vierteljahrsschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft" I, S. 508).

Aber wie steht es dann mit den Nachahmern, die ihre Motive nicht aus eigenem Erleben gewinnen, sondern fremde Motive übernehmen? Auch sie erleben. Sie erleben fremdes Erleben, was selbstredend keine Potenzierung, sondern Radizierung bedeutet, weshalb die Kinder solcher Väter ein anämisches und rachitisches Aussehen haben. Wie Hypnotisierte werden diese schwachgeistigen Poeten bewältigt von der Suggestionskraft fremder Erlebnisart und Sprache. So sind unzählige deutsche Dichter Shakespeare erlegen, so neuerdings viele dem Dostojewski. Motivanalyse von dergleichen Machwerken ergibt aber immerhin Aufschluß darüber, was vom Werke der Großen am meisten ergriffen und aufgeregt hat.

Nur eines kann die Methode der Motivauslösung nicht leisten und will sie auch gar nicht leisten: die künstlerische Form des Dichtwerks zu erfassen. Nicht auf die Gestalt des Kunstwerks ist sie gerichtet, sondern auf seinen Gehalt. Sie erhebt und beantwortet in einem tieferen Sinne, als es bisher üblich und möglich war, die Frage nach dem „Was" der dichterischen Gestaltung; die unerläßliche Vorfrage für jeden, der das „Wie" der Gestaltung ergründen will. Eine völlig mechanische Arbeitsweise, die auch ungefüge Hände meistern können, hat unsere Methode übrigens nicht zu bieten; ihre Technik ist, wie die jeder höheren Geistestätigkeit, zwar lehrbar und übertragbar, aber doch auch wieder geknüpft an die urwüchsige Fähigkeit, Einfälle zu haben. Feinster Takt ist nötig, um die Identität der Motive allen bunten Verkleidungen zum Trotz zu erkennen, viel Fleiß, denn nur eine bis ins letzte Detail gehende Kenntnis der zu analysierenden Dichtungen gibt Aussicht auf Erfolg. Sitzen doch gerade die zwangsläufigen Motive, auf deren Ausfindung es vor allem ankommt, keineswegs immer breit im Vordergrunde, sind vielmehr oft von der freiheitssüchtigen Willkür des Dichters fast ganz hinausgedrängt aus dem Bereich seiner Dichtung; und doch nicht ganz, weil sie eben unverdrängbar sind. Und so verrät sich die *persona poetica.* Wo sie sich offen und unverhohlen aussprechen möchte, verfällt sie meist in Selbsttäuschung und wirst du sie leicht mißverstehen; aber dort wo sie sich verbirgt, lügen will, Verstellung übt, wirst du sie entlarven.

Erst sich in Geheimnis wiegen,
Dann verplaudern früh und spat!
Dichter ist umsonst verschwiegen,
Dichten selbst ist schon Verrat.

WEGE ZU EINER VERGLEICHENDEN WISSENSCHAFT VON DER DICHTERISCHEN KOMPOSITION.

Von

FELIX TROJAN.

Dem Ziele jeder historischen Kunstwissenschaft, Werke der Intuition streng begrifflich zu beschreiben und auszudeuten, kann eine Wissenschaft von der dichterischen Komposition auf zwei voneinander unabhängigen Wegen zustreben.

Der Forscher, der von den denkerischen Grundlagen der Dichtung zu den Problemen ihrer Form tritt, löst fast mit Notwendigkeit *Gehalt* von *Gestalt.* Er fordert, daß die Beschrei-

bung der Gestalt gesondert vor sich gehe und erhofft die entscheidenden Aufschlüsse von einem späteren Schnittpunkt der Gehalt- und Gestaltforschung. Der *Philosoph* leiht dem Kunstbetrachter zu solchem Gang das wesentliche Rüstzeug, die Scheidung von Gehalt und Gestalt.

Aber es ist ebenso möglich, daß vorwiegend *künstlerische* Schöpferkräfte dem wissenschaftlichen Betrachter zu Hilfe kommen, ohne ihn darum von einer exakteren Behandlung der dichterischen Komposition abzuziehen. Er wird in diesem Fall auf die Scheidung von Gehalt und Gestalt verzichten und *organische* Motivkomplexe durch Einfühlung und Nachschöpfung als solche zu erkennen und mit *rationalem* Ausdruck zu umschreiben suchen.

Oskar Walzel führt uns auf der einen Bahn; die andere in Kürze zu bezeichnen, soll hier versucht werden: zunächst in allgemeinen Zügen, dann im besonderen an griechischer Dichtung.

* * *

Als Wegweiser nach dieser Seite erscheint der organische Motivkomplex, der „*Motivkörper*". Es gilt fürs erste, sein Wesen zu bestimmen und gegen verwandte Begriffe abzugrenzen: sodann den Begriff des „*typischen Motivkörpers*" festzulegen und über sein Verhältnis zum einzelnen vom methodologischen Standpunkt aus zu sprechen; endlich die Aufgabe zu umreißen, die sich aus dem Nebeneinander zahlreicher Typen ergibt und sich erfüllt in einer strengen *Systematik*.

I. Der *Motivkörper* gilt als das niederste in sich abgeschlossene System dichterisch dargestellter Willens- und Tatbeziehungen. Den einzelnen Gliedern eines Motivkörpers, die einander in zeitlichem Ablaufe folgen, kommt Selbständigkeit nicht mehr zu. Fehlende Glieder werden darum vermißt. Wohl aber kann *ein* Werk von einer Anzahl verbundener Motivkörper erfüllt sein.

Eine wissenschaftliche Behandlung hat für die organische Wesenheit des Motivkörpers rationalen Ausdruck zu suchen. Es ist eine Ausdrucksweise möglich, die der der Mathematik ähnlich ist, eine mathematoide Darstellung.

Ein Motivkörper füllte etwa das Hildebrandslied. Es kämpft hier der Vater (V) gegen den Sohn (S). Drei Glieder sind unterscheidbar:

1. die „Herleitung" (V. 1—62) welche die Ereignisse vor dem Kampf umfaßt: $S : V$ (der Sohn tritt dem Vater gegenüber),

2. die „Durchführung" (V. 63ff.), die den Kampf selbst beschreibt; $S \times V$ (der Sohn kämpft mit dem Vater) und

3. die verlorene „Ableitung", die den Ausgang des Kampfes und die ihm folgenden Geschehnisse erzählte; $V — S_0$ (der Vater erschlägt den Sohn).

Die Herleitung läßt eine gegenständliche Kampfesursache vermissen und bringt:

an erster Stelle die Frage nach der Herkunft, die sonst Motivkörpern der Reise eignet;

dann nach einseitiger Erkennung in zweimaligem Hin und Wider den Willen des Vaters zum Ausgleich $V_{v = s}$, den des Sohnes zum Kampf $S_{s : v}$ (wobei die Indices die seelische Einstellung der Personen ausdrücken mögen);

zuletzt den tragischen Willenswechsel des Vaters: $V_{v = s}$ wird zu $V_{v : s}$, wodurch $V_{v : s} = S_{s : v}$ und der Weg zur Durchführung sich öffnet.

Hier zeigt sich, wie häufig auch sonst, das Streben eines Gliedes nach einer der Gesamtstruktur des Motivkörpers ähnlichen Entfaltung. Deutlich konnte nämlich innerhalb der Herleitung abermals Herleitung, Durchführung und Ableitung gesondert werden; nur unterscheidet sich diese Ableitung von der des gesamten Motivkörpers durch das (hier freilich tragische) Zeichen der Willensgleichheit, das sonst Versöhnung bedeutet.

Streng muß der Begriff des Motivkörpers vom *Plan* des Dichters (als seelischer Komplex) geschieden werden, wiewohl Plan und abstrahierter Motivkörper übereinstimmend eines Wort-

kleides entbehren. Aber der Begriff des Motivkörpers dient grundsätzlich nicht der Frage nach der Entstehung einer Dichtung, sondern den methodischen Zwecken der Kompositionsanalyse am fertigen Werk.

Andererseits ist der Motivkörper als gestalteter Gehalt auch vom Begriff des *Stoffes* zu sondern. *Eine* stoffliche Überlieferung kann von verschiedenen Dichtern zu verschiedenen Motivkörpern entwickelt werden.

II. Motivkörper mit einer Anzahl gleicher Merkmale schließen sich zu einem Motivkörpertypus zusammen. Besondere Merkmale des Einzelfalles können dann umgekehrt durch einen Vergleich mit dem Typus ans Licht gebracht werden. Diese Differenzmethode offenbart erst die entscheidenden, insbesondere die genialen Züge eines Werkes.

So wird das Hildebrandslied einem Typus des Waffenkampfes zweier ungleicher Größen mit tragischem Ausgang zuzurechnen sein. Die Züge der Herleitung, insbesondere der Willenswechsel des Vaters nach und trotz der Erkennung sind für die herbe Größe des Liedes charakteristisch.

III. Eine Vielzahl von Motivkörpertypen verlangt endlich nach einer strengen *Systematik*. Die Erfahrung zeigt, daß auf primitiver Stufe sich ausschließlich Motivkörper des äußeren Lebens bilden, z. B. des Kampfes, der Reise, der Liebe, die untereinander wieder zahlreiche Kombinationen ergeben. Das menschliche Ich erscheint hier als ein Faktor innerhalb des Motivkörpers, von dessen überindividueller Struktur alle seelischen Regungen abhängig sind. Auf höheren Stufen der Kultur treten ethische Probleme in den Vordergrund und der Motivkörper rollt dann wesentlich innerhalb der Seele eines Einzelnen ab. Eine solche Entwicklung wird der besondere Teil darzustellen bemüht sein.

Eine Systematik wird „natürlich" und „streng" heißen, wenn sie das historische Verhältnis der Motivkörpertypen schont und dabei doch ihre allgemeine, logische und psychologische Verwandtschaft durchscheinen läßt. Umgekehrt wird eine solche Systematik auch die sachliche Erkenntnis der Kulturunterschiede fördern.

* * *

Die griechische Tragödie, deren motivkörperliche Struktur hier im Zusammenhang mit ihren homerischen Voraussetzungen beispielsweise beleuchtet werden soll, verdankt ihre Stoffe der Heldensage. Aeschylus nennt seine Werke *τεμάχη τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων*, Stücke vom Mahle Homers. Darf *τεμάχη* an dieser Stelle vorwiegend als ein bildlichen Ausdruck für dichterisch nicht voll entwickelte, sondern nur — etwa berichtweise — angedeutete Motivkörper verstanden werden? Jedenfalls wird man nur eine Verwandtschaft zwischen den *entwickelten* homerischen Typen und den epischen *Stoffen* der Tragiker — selbst abgesehen von ihrer unterschiedlichen Herkunft — erwarten können. Es sei versucht, diese Verwandtschaft näher zu zeigen, sodann das Neue, das die Tragödie leistet, durch die Differenzmethode zu erfassen.

Schon 1715 spricht Jean Terrasson, eine Sentenz des de la Motte variierend, von der *Ilias* als einem „tissu de combats". Es gilt, das Muster des epischen Gewebes in seiner typischen Form zu bestimmen. Streng genommen muß freilich von zwei Mustern der Ilias gesprochen werden; denn schon ein oberflächlicher Blick lehrt, daß die Spaltung im Heere der Achäer und die Kämpfe der feindlichen Heere zwei verschiedenen, wenn auch verwandten Typen zugehören. Beide seien als „agonische", als Kampftypen zusammengefaßt, der Wortstreit der Führer aber trete als „logomachische" Unterart dem Waffenstreit der Heere, der Hoplomachie gegenüber.

Der Motivkörper des *Wortstreits* in der Ilias (denn nur von *einem* kann in der Hauptsache die Rede sein) wird kunstvoll *hergeleitet*, indem in verkehrter Folge erst auf den zentralen Konflikt „Achill gegen Agamemnon" gewiesen wird, dann auf die vorgelagerten Kleinmotivkörper „Apoll gegen Agamemnon" und „Agamemnon gegen Chryses", bis in V. 12 eine Umkehr erfolgt und nun erst rechtläufig der Bittgang des Chryses und das göttliche Strafgericht entwickelt wird. Achill beruft auf göttlichen Anstoß hin eine Versammlung des Heeres. Damit beginnt die *Durchführung* des Wortgefechts. Here und Athene verhindern eine Wendung zum Waffenkampf und Nestor sucht vergebens eine gütliche Ableitung herbeizuführen. Der Zorn des Achilleus erhebt sich. Die vorgeschobenen Konflikte „Agamemnon gegen Chryses und Apoll" werden beigelegt, aber der Hauptmotivkörper erweitert sich durch die Teilnahme der Thetis und des Zeus und tritt dadurch in überlegene Beziehung zu den späteren Waffengängen des Heeres. Die Götterszene am Schluß des Gesanges ersetzt die fehlende *Ableitung*, während dei *echte* Ausgleich erst viel später (in I und T) gewonnen wird durch den ungünstigen Ausgang der Troerkämpfe und vollends durch den Tod des Patroklos.

Die Motivkörper des *Waffenstreits* in der Ilias verzweigen sich und variieren in geradezu tropischer Üppigkeit. Es kann hier nur der *Typus* ins Auge gefaßt werden ohne Hinblick auf den Gesamtbau im Verhältnis zum Einzelnen oder auf die geometrischen Elemente der homerischen Komposition. Dieser Typus wird vorzüglich durch drei Momente bezeichnet:

1. Eine stereotype Vegetation von *Einzelmotiven* besetzt Her- und Ableitung. In der Herleitung sind es: göttlicher Anstoß, Aufruf zum Kampf, Rüstung, Versammlung, Opfer und Vorzeichen. In der Ableitung: Bestattung, Opfer, Mahl, Waschung und Nachtruhe. Häufig ist dabei ein Parallelismus auf achäischer und troischer Seite zu beobachten.

2. Die großgestaltige Durchführung gliedert sich in *Phasen* mit wechselndem Vorteil der Parteien. Solche Phasen entwickelt etwa der erste, der zweite Schlachttag, der Kampf vor den Wällen, um den Wall, bei den Schiffen. Aus der einzelnen Phase wieder keimt eine eigene Herleitung, der das Motiv des göttlichen Anstoßes selten fehlt. Hinter solchemDrang der Glieder nach Selbständigkeit verbirgt sich eine allgemeine Relativität des Motivkörperbegriffes.

3. Gleiche Einzelmotive werden gereiht; man könnte von *„ornamentaler Wiederholung"* sprechen. In der Herleitung häufen sich die Aufrufe zum Kampf (Δ 250ff.) oder zu nächtlicher Versammlung (K 1ff.), während des Kampfes Verwundungen (Λ 248ff.). Die einzelnen Waffengänge, oft ungemein komplizierte Reihengebilde, haben Drerup und Lillge morphologisch untersucht.

Schon Aristoteles, Horaz und der Verfasser der Schrift über das Erhabene mühten sich, die Gegensätzlichkeit von Ilias und Odyssee zu begreifen. Sie versuchten es mit sublimen Mitteln. Aber erst Robert Wood rührte an die primitiven, aber soziologisch bedeutsamen Pole. „Man hat mit Recht," sagt er, „an der Iliade getadelt, daß sie zu viele Beschreibungen von Waffen, Mordtaten, Schlachten und Blutvergießen enthalte und vielleicht werden einige der Meinung sein, daß der Gegenstand der Odyssee dem Dichter zu häufig zu Schilderungen der Schiffe, Stürme und Schiffahrt Anlaß gebe. Wenn ich zeige, daß dies für den Homer sehr gewöhnliche Sachen waren, so werde ich mehr die Ursache als einen Grund zur Entschuldigung ihrer öftern Wiederholung angeben."

In der Tat herrschen zwei verschiedene Motivkörpertypen in den homerischen Epen. Dem Kampftypus der Ilias steht der xenische, der *Reisetypus* der Odyssee gegenüber. Die Motiveinheit dieses Werkes entwickelt die Ausreise als Herleitung, die Gastlichkeit im frem-

den Lande als Durchführung und die Heimkehr als Ableitung. Werden solche Motivkörper gereiht, dann verschmilzt die Ableitung des einen mit der Herleitung des anderen zu einer „Überleitung".

Keinem der beiden Epen fehlt der Typus des anderen völlig. Längst erkannt ist der odysseeische Charakter der Chryseisfahrt in Ilias *A*, der Bittfahrt des Priamos in *Ω*. Umgekehrt sind die Kämpfe des Odysseus mit den Freiern und den Ithakern den Motivgestalten der Ilias verwandt.

Wie der Typus des älteren Werkes erscheint auch der des jüngeren in zwei Spielarten. Die Reise, deren Durchführung mit Elementen des Kampfes gesättigt ist, sei als *Kampfreise* von der *friedlichen* gesondert, im einzelnen etwa die Erzählungen des Odysseus von den Fahrten des Telemach. Reste des Kampfes und seiner trüberen Stimmungen finden sich noch als Spiele am Hofe des Alkinoos. Als Kampfreise kann auch die Heimkehr des Odysseus aufgefaßt werden, solange er unerkannt im eigenen Hause weilt.

An Einzelmotiven wächst auf der Herleitung des Reisetypus: göttlicher Anstoß, Opfer, Mahl, Reisevorbereitung; auf der Durchführung der friedlichen Spielart: Empfang, Opfer, Gastmahl, Frage nach der Herkunft, meist parallele Berichte, Ruhe, Waschung und Spiele; auf der Ableitung: Gastgeschenke, Ratschläge und Abschied.

Die Sehnsucht nach der Heimat wächst mit ebenso natürlicher Gewalt aus einer Motivkörperkette der Reise wie der Zorn des Achilleus aus einem Motivkörper des Wortkampfes. Beidemale ist die seelische Regung objektiv bestimmt durch den Charakter des Motivkörpers.

Die Kampf- und Reisetypen der homerischen Epen stehen einander außerordentlich nahe. Die Reise klingt vor. Denn im Grunde genommen enthüllt sich selbst der Gesamtkörper der troischen Expedition als Kampfreise.

Nicht alle bisher entwickelten Begriffe können auf die Analyse der *äschyleischen* Dramen übertragen werden; andererseits werden neue zu bilden sein. Ziemlich weit rückt man mit den *homerischen Motivkörpertypen* vor. Leicht zu bestimmen ist die Bitt- und Kampfreise in den „Schutzflehenden"; der Motivkörper der Kampfreise in den „Persern", dessen Herleitung und Durchführung sich durch Parodos und Botenbericht in natürlicher Folge auf die Fläche der Ableitung spiegeln; der Kampf mit ornamentaler Wiederholung in den „Sieben gegen Theben"; endlich der Kettenkampf in der Familie Agamemnons, homerischer Bericht, doch eine Figur des Kampfes, die Homer selbst nur zwischen feindlichen Heeren zu lebendiger Handlung entwickelt.

Viele homerische *Einzelmotive* verlieren sich, andere gewinnen Raum: so besonders die Klasse der Träume, des vorausbestimmenden Fluches, der Prophezeiung, Ahnung und Beschwörung.

Das *Neue* der dramatischen Komposition liegt, abgesehen von ihrer lyrischen Wurzel, zunächst am Vortritt zweier bedeutsamer Szenen, die zueinander in konträrem Gegensatz stehen. Der König nimmt sich der „Schutzflehenden" an, der ägyptische Herold setzt ihnen nach. Ein Bote berichtet den „Persern" geschehenes Unheil, Dareios warnt vor künftigem. „Prometheus" lehnt Okeanos gegenüber jeden Gedanken an augenblickliche Versöhnung mit Zeus ab, Jo gegenüber eröffnet er sie als schicksalgewolltes, aber spätkünftiges Ereignis. Solche *logische Polarität* gewinnt bei Aeschylos eine tektonische Kraft, wie sie bisher der natürlichen Folge der Ereignisse innewohnte.

Der Hinweis auf Prometheus mahnt daran, daß Neues nun auch in der motivkörperlichen Typik sich vorbereitet. Kann dieses Werk noch dem Kampftypus im älteren Sinne zugerechnet werden? Auf der einen Seite liegt Prometheus (P) in Fesseln, auf der anderen, hoch

über ihm, ruht der gewaltige Zeus (Z). Dennoch kommen die Seiten zur Schwebe; denn Prometheus steht im Bunde mit dem Geschick (G), das selbst über Zeus waltet. Diese Motivgestalt könnte umschrieben werden mit der Formel $\begin{matrix}G\\+\\P\end{matrix} : Z$. Sie rollt wie ein Motivkörper des Kampfes ab.

Schon in den „Werken und Tagen" des Hesiod (V. 213ff.) findet sich ein Verhältnis ähnlicher Art vorgebildet. Die Mächtigen werden vom Standpunkt des Volkes zur Sittlichkeit gemahnt. Auch der Hochgestellte leidet, wenn ihn Verblendung ergreift. Gewalttat bringt Schaden. Recht geht über Gewalt. Hüter der Gerechtigkeit sind die Götter. Freilich büßt oft das gesamte Volk für die Bosheit eines Einzelnen (vgl. Ilias *A* 43ff.). Das bedrückte Volk dünkt sich dem Tyrannen überlegen, weil Sittlichkeit auf die Hilfe des Zeus rechnen darf.

Derselbe Motivkörper, der in Kürze als „*theopolitisch*" angesprochen sei, ist tief, wenn auch ohne Starrheit mit der sittlichen Haltung des tragischen Chores dem Helden gegenüber verquickt. Verse wie das zweite Standlied im „Agamemnon" bezeugen dies. Aber die Zukunft der Tragödie lag nicht in der Entwicklung eines Motivkörpers von einseitig demokratischem Gepräge. Die Teilnahme wendet sich vielmehr dem Menschen zu.

Sophokles folgt seinem Meister in der Technik, *gegensätzliche Szenen* zu Brennpunkten eines Stückes zu machen. Nur rücken diese Punkte noch enger aneinander. Der Fund von Orests Locke stößt in „Elektra" auf die falsche Nachricht von seinem Tode. In den „Trachinierinnen" folgt der Lüge des Lichas über die Beweggründe von Herakles Kampf die wahre Botschaft. „Oedipus" findet „auf Kolonos" Schutz bei Theseus, Kreon droht ihn mit Gewalt zu entführen, ein Szenenpaar, das an die „Schutzflehenden" erinnert.

Diese Technik gegensätzlicher Szenen erschließt sich indes erst bei der Analyse von „Aias", „Philoktet" und „Oedipus" als Vorstufe eines *neuen Motivkörpers*. In diesen Stücken wird der konträre Gegensatz in die Seele des Helden hereingenommen. Der Verblendung über die eigene Tat folgt die Klarheit der Erkenntnis. Von solchem zeitlichen Nacheinander werden zwei Motivkörper des Kampfes abhängig, von denen der eine nach außen gerichtet ist und (in „Aias" und „Oedipus") die Vorgeschichte füllt, der andere den Helden gegen sich selbst kehrt. Aias kämpft in Verblendung mit den Herden als seinen vermeintlichen Feinden, Oedipus erschlägt den eigenen Vater; aber sobald die Tat ins Licht der Erkenntnis rückt, haben beide die Schärfe der eigenen Waffe zu spüren. Ist die Spannung zwischen Verblendung und Klarheit geringer, wie im Falle des Neoptolemos, dann erfolgt bloß ein Stellungswechsel innerhalb eines einzigen Motivkörpers. Der Jüngling erkennt, daß der Bund mit Odysseus seiner sittlichen Anlage widerspricht und tritt auf die Seite Philoktets. Ein tragisches Ende bleibt ihm erspart.

Dieser neue, subjektive Motivkörpertypus sei „*logoethisch*" genannt. Er ragt, ähnlich dem theopolitischen, in überweltliche Sphären empor. Aber der jüngere Motivkörper saugt die Keime des älteren auf. Nicht aus demokratischem Aspekt soll über den Helden sittlich geurteilt werden. Die Untat wächst unbewußt auf dem Boden schicksalsgewollter Verblendung. Dennoch wird der Held zum Richter über sich selbst. Das sichert ihm die sittliche Würde. Das hebt den Helden hinauf ins Reinmenschliche. Es ist ein Sieg der Kultur über die Politik.

An den Schluß sei ein System der erkannten Motivkörpertypen gesetzt:

I. Der objektive Motivkörper.

1. Primitive Typen der Epik.

A. des Kampfes (agonisch)
- a) der Waffenstreit (hoplomachisch)
- b) der Wortstreit (logomachisch)

B. der Reise (xenisch)
- a) die Kampfreise (agonoxenisch)
- b) die friedliche Reise (xenisch i. e. S.)

2. Das sittliche Moment.
- c) der theopolitische Typus.

3. Das logische Moment.
[Die polaren Szenenpaare].

II. Der subjektive Motivkörper.
Der logoethische Typus.

(2., 3. und II.: bei den Tragikern)

Der knappe Raum erlaubte nur Umrisse zu skizzieren. Einer breiteren Darstellung muß es vorbehalten bleiben, sie mit Einzelheiten zu füllen und das Allgemeine vielseitiger zu beleuchten.

ZU DEN ANFÄNGEN DER FRANZÖSISCHEN LITERATUR.

Von

EUGEN LERCH.

Verehrter Herr Jubilar!

Wenn man die ehrenvolle Einladung erhält, bei einer Festschrift mitzuarbeiten, und man hat gerade nichts auf der Pfanne — so soll man ablehnen. Selbst dann, wenn man sich dem zu Feiernden gegenüber so in Dankesschuld weiß, wie es bei mir der Fall ist, der ich aus Ihren Büchern so Vieles und so Wesentliches gelernt habe. Aus diesem Gefühl heraus habe ich, wenn auch zögernd, damals zugesagt und nun sitze ich in der Tinte, oder, um mich festlicher auszudrücken, im tragischen Konflikt: entweder mein Wort brechen oder aber etwas mich selbst nicht völlig Befriedigendes veröffentlichen zu müssen. Denn um über das oben angedeutete, so viel behandelte Thema etwas halbwegs Haltbares ausarbeiten und darlegen zu können, brauchte man viele Monate und viele Bogen. Wenn ich mich für das Worthalten entschied, so mögen Sie daraus ersehen, wie sehr ich mich Ihnen verpflichtet fühle. Ein wenig beruhigt mich dabei der Gedanke, daß schließlich jeder, auf Grund seiner besonderen Studien, ein paar neue Gesichtspunkte in die Debatte werfen kann. Mehr will ich nicht, und wenn mir das gelingt, so mögen Sie auch diese Gabe freundlich aufnehmen.

* * *

Die Debatte dreht sich um die Frage, ob die französische Literatur bei den Gebildeten, d. h. bei den Geistlichen, oder im Volke, d. h. bei den Laien entstanden sei. Hält man sich lediglich an die uns erhaltenen Dokumente, so scheinen diese freilich unzweideutig für geist-

lichen Ursprungs zu sprechen: vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, also während eines Zeitraums von 300—400 Jahren, haben wir auf gallischem Boden die Glossare von Reichenau und Kassel, die bei Straßburg zwischen Ludwig dem Deutschen und Karl dem Kahlen gewechselten Eide (die vermutlich von einem Juristen, also einem Kleriker, aufgesetzt sind), die Sequenz über die heilige Eulalia, das halb lateinische Fragment einer Predigt über den Propheten Jonas, das Gedicht von der frommen Vision des Boethius, eine Versbearbeitung der Passionsgeschichte (Handschrift zu Clermont-Ferrand), eine andere vom Leben des hl. Leodegar und eine weitere vom Leben des hl. Alexius. Erst dann, um 1100, treten die ältesten (erhaltenen) weltlichen oder halbweltlichen Dichtungen auf: das Rolandslied, das älteste Wilhelmslied, das Fragment von Gormont et Isembart, die Karlsreise (ob in dieser Reihenfolge, ist ungewiß); gleichzeitig, mit Wilhelm IX. von Aquitanien, die Trobadorlyrik.

Allein nach der geistreichen, bis vor kurzem einmütig angenommenen Theorie wäre die weltliche Dichtung in Wahrheit weit älter, als sie uns auf Grund der erhaltenen Handschriften erscheinen muß: man meinte (und die Mehrzahl der Forscher ist noch heute dieser Meinung), daß die Heldenepen, die zumeist historische Ereignisse aus der Karolinger- und der Merowingerzeit behandeln, mit diesen historischen Ereignissen in direktem Zusammenhang stünden; im Anschluß an diese Ereignisse seien im Volke kürzere Lieder („Cantilenen") oder kleine Epen oder doch mindestens Sagen entstanden, und diese Cantilenen oder diese Vorepen oder diese Sagen hätten sich die Jahrhunderte hindurch fort und fort verändert, bis sie schließlich die Form erhalten hätten, in der sie auf uns gekommen sind[1]). Danach würde, während uns geistliche Dichtung erst seit dem Ende des 9. Jahrhunderts überliefert ist (seit der Eulalia-Sequenz), die weltliche bis in die Merowingerzeit zurückgehen, und so hat z. B. Gaston Paris in der Tat gelehrt: das französische Epos habe als Ausgangspunkt und erstes Thema die Taufe Clodwigs (La litt. fr. au moyen âge, 1909[4], p. 26). Andere freilich gehen nicht so weit: Voretzsch ist durch seine echt wissenschaftliche Skepsis zu der Überzeugung gelangt, „daß das französische Epos sicher im 10. Jahrhundert, wahrscheinlich schon im 9. Jahrhundert vorhanden war und seine Entstehung der Karolinger Glanzzeit verdankt" („Alter und Entstehung der französischen Heldendichtung", Vortrag, gehalten 1913 auf dem Marburger Philologentag, gedruckt

[1]) Auch die Eulalia, der Leodegar und der Alexius behandeln Stoffe, die zeitlich weit zurückliegen: Eulalia und Alexius sollen in der römischen Kaiserzeit gelebt haben, der historische Leodegar lebte in der Merovingerzeit (er starb 678). Gleichwohl hat bei diesen geistlichen Dichtungen noch niemand angenommen, daß die historischen Ereignisse in Form von Liedern, Epen oder Sagen bis ins 9., 10. oder 11. Jahrhundert im Volke weitergelebt hätten. Und zwar deshalb nicht, weil wir hier wissen, daß lateinische Werke die Quelle der volkssprachlichen Dichtungen gewesen sind. Da wir nun hier die lateinischen Vorlagen besitzen, erscheint es methodisch richtiger, auch für die weltlichen Dichtungen in der Volkssprache als Vorläufer nicht volkssprachliche Lieder, Epen oder Sagen anzunehmen, sondern höchstens lateinische Aufzeichnungen. — Hingegen bietet die Annahme, die Dichter des 12. Jahrhunderts hätten nicht ältere Dichtungen in der Volkssprache überarbeitet, sondern wären, ohne daß ihnen dergleichen vorgelegen hätte, auf den Gedanken gekommen, zeitlich weit zurückliegende Ereignisse zu behandeln, keine Schwierigkeiten: denn das ist bis in die neueste Zeit hinein das Normale (man denke etwa an die französische Tragödie des 17. Jahrhunderts). Die Behandlung zeitgenössischer Stoffe (die Ermordung des Erzbischofs Thomas Becket wählt Garnier von Pont-Sainte-Maxence, das Schicksal der Maria Stuart reizt Antoine de Montchrestien, die Hinrichtung Karls I. unsern Andreas Gryphius) bildet durchaus die Ausnahme. — Als Argument für einen frühen Beginn der französischen Literatur führt man gern das hohe Alter der volkssprachlichen Dichtung bei den Germanen ins Feld. Allein die Verhältnisse in Deutschland und England einerseits und in Frankreich andererseits sind nicht ohne weiteres vergleichbar. Die italienische Literatur beginnt noch später: zur Erklärung dieser Tatsache vgl. Vossler, Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte, 1903, S. 21ff., und ‚Die göttliche Komödie', S. 582ff.

1916 in Herrigs Archiv, Band 134, S. 294ff.). Aber auch er noch ist der Meinung, daß die geistliche Dichtung von der weltlichen gelernt hat — nicht umgekehrt.

Nun haben zuerst Ph. A. Becker[1]), dann Bédier und zuletzt Wilhelm Tavernier (der während des Krieges der Wissenschaft allzu früh entrissen wurde), jener älteren Anschauung die neuere gegenübergestellt, die auf die hypothetischen Vorstufen des Heldenepos keinen Wert legt, sich vielmehr nur an das hält, was uns tatsächlich überliefert ist. Seitdem lernt man mehr und mehr, die Epen des 12. Jahrhunderts als Erzeugnisse des 12. Jahrhunderts zu sehen, als einheitliche Schöpfungen von Einzelnen (wenn diese Einzelnen auch zumeist nicht genannt sind), nicht mehr als Produkt der Zusammenarbeit von Generationen. Dieser Wandel der Anschauungen ist von der größten Tragweite. Denn erst seitdem ist man geneigt, die uns überlieferten Epen nicht mehr negativ, sondern positiv zu betrachten. Im Banne der älteren Anschauung betrachtete man sie negativ: man war überzeugt, daß die uns überlieferte „Redaktion" nur ein schwacher Aufguß von den älteren, ursprünglicheren, echteren Fassungen sei, und man bemühte sich, diese echtere, schönere Form zu rekonstruieren, indem man der uns überlieferten allerlei Widersprüche und sonstige Schönheitsfehler nachzuweisen trachtete. Das Verlorene war das Echte — das, was wir tatsächlich haben, das Schlechte. Nicht daß es den großen Gelehrten, die die ältere Anschauung vertreten haben, an künstlerischem Feingefühl gefehlt hätte — aber ihr Interesse war gefesselt von der Motiv- und Quellenforschung, und eine positive Würdigung der dichterischen Leistung hätte der Theorie widersprochen. Erst durch die neue Anschauung ist der Weg frei geworden für eine künstlerische Wertung der alten Epen. Wo man früher von bloßen „Redaktoren" oder „Umarbeitern" (*remanieurs*) sprach, spricht man heute von Dichtern. Hat man früher nur das Stoffliche untersucht, so ist es nun möglich, zum Gehalt vorzudringen. Die Frage nach den Quellen bleibt natürlich zu Recht bestehen, aber sie wird nicht mehr die einzige und nicht mehr die erste sein. Man wird an die alten Epen in Zukunft nicht anders herantreten als an die „Iphigenie" oder den „Wallenstein". Die wichtigste Aufgabe, die uns die altfranzösischen Heldenepen stellen, ist fortan ihre wissenschaftliche, d. h. allseitig dokumentierte und kontrollierbare ästhetische Analyse.

Diese Aufgabe wird auch von den vier Bänden Bédiers noch nicht gelöst: der Wert seiner Untersuchungen liegt vielmehr im Negativen, in dem Versuch, eine Theorie zu widerlegen, die der eigentlichen Aufgabe hindernd im Wege stand. Ob man diesen Versuch für gelungen hält oder nicht (Voretzsch z. B. in dem genannten Vortrag hält ihn nicht für gelungen), ist eine Frage zweiten Ranges; die Hauptsache bleibt, daß Bédiers Untersuchungen uns die Augen geöffnet haben für die eigentliche Aufgabe. Denn daß es vor den uns erhaltenen Denkmälern keine anderen gegeben haben könne, die uns verloren wären, das kann natürlich auch Bédier nicht beweisen, und daß die Dichter keine *Sagen* benutzt hätten, das *will* er nicht einmal beweisen; in der Annahme von Sagen begegnet er sich vielmehr mit neueren Vertretern der älteren Anschauung, und erst Tavernier war so radikal (und vielleicht zu radikal), auch die Benutzung von Sagen zu bestreiten. Aber mit den Sagen hat sich die Literaturgeschichte nicht zu beschäftigen, weil Sagen, so weit sie nicht niedergeschrieben sind, eben nichts Gestaltetes, keine

[1]) Die einschlägigen Bücher und die zahlreichen Rezensionen Beckers sind aufgeführt in „Hauptfragen der Romanistik", Festschrift für Ph. A. Becker, Heidelberg 1922. Bédier, der den deutschen Gelehrten noch im 1. Bande seiner *Légendes épiques* (1908) als seinen Vorgänger rühmte, nennt ihn jetzt nicht mehr unter den Männern, denen er Dank schuldet (vgl. Küchler, „Die Neueren Sprachen" Bd. XXXII. 1924, S. 114).

Literatur sind, und ebensowenig mit den verlorenen Epen, weil sie eben verloren sind und wir nicht herausbringen werden, wie sie ausgesehen haben, welche künstlerische Gestalt sie gehabt haben könnten. Oder sie darf es doch nur da, wo sie von denjenigen Dichtungen handelt, die wir tatsächlich kennen; wo der Literaturhistoriker von diesen spricht, steht es ihm natürlich frei, auch auf die von ihm vermuteten Quellen einzugehen. Aber es ist methodisch unzulässig, das Heldenepos um dieser rein hypothetischen Quellen willen noch *vor* den tatsächlich überlieferten geistlichen Dichtungen zu behandeln. In diesen Fehler ist jedoch — im Banne der alten Theorie — ein so bedeutender Forscher wie Hermann Suchier verfallen: in der bekannten Literaturgeschichte, die er mit Birch-Hirschfeld geschrieben hat, läßt er auf ein zweites Kapitel „Das altfranzösische Volksepos" ein viertes folgen „Die ältesten literarischen Denkmäler (9.—11. Jahrhundert)" — getrennt durch ein drittes Kapitel: „Die Literatur der Provenzalen". Auf diese Weise erscheint bei ihm das Rolandslied (Anfang des 12. Jahrhunderts) noch vor den „Eiden" und der „Eulalia" (9. Jahrhundert). Das ist etwa so, wie wenn ein Literaturhistoriker, der der Meinung wäre, Schillers „Wallenstein" gehe letzten Endes auf Dichtungen zurück, die im Anschluß an Wallensteins Tod entstanden seien, Schillers Werk noch *vor* Grimmelshausens „Simplizissimus" besprechen wollte.

Nein: da uns nun einmal aus der Zeit vom 9. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts nur geistliche Dichtungen erhalten sind, ist die *geistliche* Dichtung *vor* dem Heldenepos zu behandeln. Denn selbst wenn man die oft angeführten Zeugnisse für die Existenz von Heldenliedern in früherer Zeit als bündig betrachtet, so würden diese Zeugnisse immer noch nicht beweisen, daß diese früheren Heldenlieder den uns überlieferten halbwegs ähnlich gewesen, ja nicht einmal, daß sie von den Verfassern der uns überlieferten Dichtungen wirklich benutzt worden wären (sie könnten ja auch schon vorher verloren gegangen sein). — Wäre aber diese Forderung, die geistliche Dichtung vor der weltlichen zu behandeln, von den bisherigen Darstellern erfüllt worden, so hätte sich von selbst die Frage aufgeworfen, ob die weltlichen Dichter nicht von den geistlichen gelernt haben, ob die weltliche Dichtung nicht aus der geistlichen heraus entstanden sei. Diese Vermutung möchte einem eigentlich als die naheliegendste erscheinen. Denn warum sollte es beim Epos anders gegangen sein als beim Drama, das wir, wenn wir die Texte in chronologischer Anordnung betrachten, förmlich aus dem lateinischen Gottesdienst herauswachsen, das lateinische Gewand schrittweise abstreifen sehen, und bei dem denn auch (so weltlich es hernach geworden ist) noch niemand[1]) den geistlichen Ursprung bezweifelt hat? Ist es nicht eigentlich paradox, beim Epos und bei der Lyrik volkstümlichen Ursprung anzunehmen, beim Drama dagegen gelehrten? Wäre es nicht a priori wahrscheinlicher, daß das Volk, *wenn* es etwas aus sich heraus schafft, sich eher ein Drama erschafft als ein Epos — da doch das Drama so viel anschaulicher und unterhaltender ist als das monotone Epos? Anders formuliert: wenn *sogar* das Drama geistlichen Ursprungs ist, so ist eigentlich anzunehmen, daß das Epos erst recht geistlichen Ursprungs sein müßte.

Ein anderes Argument: Nichts scheint der kirchlichen Lehre konträrer zu sein als der „höfische Roman", der, wenn er nicht geradezu den Ehebruch glorifiziert, doch mindestens die weltlichen Genüsse preist, kurz, einen so wenig erbaulichen Charakter trägt. Und doch ist dieser höfische Roman, wie uns besonders Edmond Faral gezeigt hat (Recherches sur les

[1]) Voretzsch (Altfranz. Lit. 1913² S. 78) meint freilich, das plötzliche Hervortreten des weltlichen *Lust*spiels im 13. Jahrhundert lasse sich nicht ohne weiteres als Fortentwicklung des religiösen Dramas auffassen; er führt es vielmehr auf die *jongleurs* zurück, die sich zuweilen zu wirklichen dramatischen Aufführungen vereinigt haben müßten.

sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, Paris 1913), dadurch zustande gekommen, daß die Kenntnis und Nachahmung der Erzählungskunst eines Ovid aus den Händen der geistlichen und gelehrten Erzähler allmählich in die der minder gelehrten und weltlichen überging. Wenn aber selbst diese so überaus weltliche Kunst genau so gut geistlichen Ursprungs ist wie das später so weltliche Drama — warum sollte das Heldenepos, das in seinem vielleicht ältesten, jedenfalls bedeutendsten Denkmal, dem Rolandslied, durchaus religiös inspiriert ist, nicht erst recht geistlichen Ursprungs sein?

Die Entstehung des höfischen Romans liegt ein paar Generationen später als die des Heldenepos; zur Zeit Crestiens von Troyes, der etwa von 1160—80 schrieb, war die Verweltlichung sicherlich weiter fortgeschritten als zur Zeit des ersten Kreuzzugs, da die ältesten uns überlieferten Heldenepen gedichtet wurden; — wenn es aber selbst später, bei fortgeschrittener Verweltlichung, geistlicher Vermittler bedurfte, damit weltliche Romane zustande kamen; wenn man von Crestien selber nicht ohne Grund vermutet, daß er geistliche Bildung genossen habe; wenn ein Kaplan es war, der die Regeln der Minne in ein System brachte (der Hofkaplan Andreas) — so ist anzunehmen, daß jene um 1100 entstandenen ersten Heldenepen erst recht nicht zu denken sind ohne Mitarbeit der Geistlichkeit. Ein Geistlicher war denn auch allem Anschein nach der Dichter des Rolandsliedes, worin der Kampf der Helden als ein Kampf für den Christenglauben und ihr Tod als Märtyrertod besungen wird und dessen deutsche Bearbeitung übrigens notorischermaßen von einem Geistlichen stammt; es braucht nicht gerade der Bischof Turoldus von Bayeux gewesen zu sein, mit dem Tavernier den im letzten Vers genannten Turoldus identifizieren möchte — aber doch wohl ein Geistlicher. Was immer man über seine Unbildung gesagt haben mag — er kennt die Namen Vergil und Homer (v. 2617), und wer anders kannte damals den Römer oder gar den Griechen (wenn auch nur dem Namen nach), als die Kleriker?

Ja, mir scheint, die Anhänger der älteren Theorie, die das Heldenepos in der Zeit der Merowinger oder doch der Karolinger beginnen läßt, müßten von seinem geistlichen Ursprung noch überzeugter sein als die, die es erst um 1100 beginnen lassen. Denn daß die Kunst des Lesens und des Schreibens den geistlich Gebildeten vorbehalten war, gilt für die Merowinger- oder Karolinger-Zeit zweifellos noch mehr als für das 12. Jahrhundert; in jenen Epochen haben gewiß nicht einmal alle Kleriker lesen oder gar schreiben können, und von den Laien höchstens ein paar hochgestellte Verwaltungsbeamte, die diese Künste eben nirgends als bei den Klerikern erlernen konnten und daher ebenfalls als geistlich Gebildete anzusprechen sind.

Aber die Anhänger der älteren Lehre schreiben die Schöpfung des Heldenepos bekanntlich keineswegs den geistlich Gebildeten zu, sondern dem *Volke*. «L'auteur de la Chanson de Roland s'appelle Légion», lehrte Gaston Paris, und auch daß der «*arrangeur*» der uns überlieferten ältesten Fassung (im Oxforder Manuskript) ein *clerc* gewesen sei, hält er für nicht wahrscheinlich (La litt. fr. . . ., p. 60). Die Vertreter jener Epentheorie, die Vossler deshalb die ***romantische*** nennt, waren und sind eben (mit Ausnahme von Voretzsch) der Meinung, daß „das Volk" dichte — eine Anschauung, die von Herder auf die Brüder Grimm, auf Diez, auf Gaston Paris, auf Hermann Suchier und weiter vererbt worden ist. Und das Zeitalter des naturwissenschaftlichen Denkens, das die Entstehung einer Dichtung lieber aus anonymen Kräften, als aus der freien, schöpferischen Leistung des Einzelnen erklärte, mußte dieser Theorie nur günstig sein. Und auf die Frage, ob es denn zur Merowinger- oder Karolinger-Zeit Laien gegeben haben könne, die des Lesens und Schreibens kundig gewesen wären, hätten die romantischen Epen-

theoretiker geantwortet: um ein Epos zu dichten, sei es nicht vonnöten, diese Künste zu beherrschen. Noch in Macaulays «Essay on Milton» spukt die Vorstellung, daß Reflexion den dichterischen Genius nur ertöte, und daß die Dichtung um so herrlicher blühe, je dürftiger die Kultur sei.

Wir sind nun freilich anderer Meinung. Am schärfsten hat sie Hans Naumann formuliert: das Volk sei nicht schöpferisch; alles was es an sogenannter Volkskunst, an Sitten und Gebräuchen, an Trachten, Liedern, dramatischen Spielen usw. hervorgebracht zu haben scheine, stamme in Wahrheit von den oberen Schichten und sei nur, während diese es aufgaben, in den unteren bewahrt worden; es sei „gesunkenes Kulturgut". Man kann die These in dieser Allgemeinheit nicht für richtig halten (ich persönlich halte sie für richtig) und dennoch nicht glauben, daß jemand ein Epos dichten könne, ohne des Lesens und Schreibens kundig zu sein. Wenigstens kein Epos von etwelchem Umfang. Denn dazu braucht es mehr als „Gefühl", dazu braucht es logischer Zucht, dazu braucht es der vielgeschmähten Reflexion. Man kann nicht 4000 Verse dichten und im Kopf behalten, ohne sie aufzuschreiben oder aufschreiben zu lassen (und das „Volk" hatte keine Privatsekretäre); man kann nicht 4000 Verse dichten, ohne sich eine Disposition aufzuzeichnen (oder aber es ist diesen 4000 Versen anzumerken, daß sie ohne „Reflexion" gedichtet sind). Das Rolandslied aber zeigt eine durchaus überlegte Komposition. Wenn man eine rein episodische Figur wie die Königin von Spanien am Schluß (v. 3975ff.) taufen lassen will, muß man sie bei Zeiten einführen — und das tut unser Dichter schon im Vers 634. [Freilich heißt sie am Anfang Bramimonde (634, 2576, 2595, 2714, 2734), am Schluß dagegen Bramidonie (2822, 3636, 3680, 3990) — ein Versehen, das dem Dichter trotz aller Überlegung passiert sein, das aber auch dem Schreiber der Oxforder Handschrift zur Last fallen kann.] Oder: wenn man den Verräter Ganelon am Schluß, in der Gerichtsverhandlung (v. 3775), als Entschuldigung anführen lassen will, er habe Roland und seinen Gefährten in öffentlicher Versammlung die Treue aufgekündigt, so daß er berechtigt gewesen sei, ihnen in jeder Weise zu schaden — so muß man ihn bereits am Anfang (v. 326 bzw. 287) die entsprechenden Worte aussprechen lassen. Kurz, man muß vorn schon wissen, was hinten kommen soll, und hinten noch, was man vorn gesagt hat.

Der Einwand, Wolframs Parzival sei weit umfangreicher als das Rolandslied, und gleichwohl habe sein Dichter erklärt, er wisse keinen Buchstaben (115, 11), ist nicht mehr stichhaltig, seit man diese Behauptung als einen Scherz erkannt hat und als eine Entgegnung an Hartmann von Aue, der sich im Eingang des Armen Heinrich wie des Iwein seiner Lesekunst rühmt (*Ein rîter so gelêret was, Daz er an den buochen las* . . .), übrigens ein Zeugnis dafür, daß das Lesenkönnen, selbst damals noch, sogar bei einem Ritter etwas Ungewöhnliches war.

Daß einem des Lesens und Schreibens Unkundigen einmal ein Liedchen gelingt, kann man sich eher vorstellen, und die Zeugnisse, die man anführt, um die Existenz einer Volksdichtung *vor* den uns überlieferten Dokumenten zu beweisen, sprechen alles in allem mehr für Lieder als für Epen. Man hat freilich aus diesen Zeugnissen mitunter mehr herausgelesen als sie enthalten: wenn z. B. in einem Capitular von ca. 744 (angeführt bei Voretzsch, Altfranzösische Literatur, 1913², S. 74) gesagt wird: *Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit vel qui ea cantaverit, extra ordinem judicetur*, so kann das ebensogut oder noch eher auf lateinische Spottlieder gehen, mit denen junge Kleriker sich gegenseitig aufzogen, als auf solche in der Volkssprache, die von Laien verfertigt worden wären. Und wenn man die heutigen sogenannten Volkslieder vielfach als alte „Kunstlieder" oder als Nachahmung solcher

erkannt hat, so wird auch für die altfranzösische Zeit nicht gelten, daß die „Volkslyrik“ der „Kunstlyrik“ vorangegangen, und daß diese aus der Volkslyrik hervorgegangen wäre, sondern das Umgekehrte. Es ist kein Einwand, wenn wir heutzutage einen Ungebildeten ein Liedchen zustande bringen sehen: denn dieser „Ungebildete“ hat ja auf der Schulbank oder sonstwo die formalen Muster kennen gelernt, nach denen er sich bei der Gestaltung seines „Gefühls“ (das im übrigen durchaus persönlich sein mag) richten kann; er bedient sich einer ausgebildeten Sprache, „die für ihn dichtet und denkt“. Die Laien hingegen, die im frühen Mittelalter eine Dichtung in der Volkssprache erschaffen haben sollen, hätten keinerlei Muster gehabt: denn die lateinische und die mittellateinische Lyrik, die Vorbild sein konnte, war ja nur den Klerikern verständlich. So scheint mir auch die Lyrik geistlichen Ursprungs, und es scheint mir richtiger, die Zeugnisse, soweit sie „*carmina*“ ohne besondere Angabe erwähnen, auf lateinische Lieder zu deuten und nicht auf volkssprachliche. Rechnet man aber mit dem Verlust so vieler volkssprachlicher Dichtungen, so können ebensogut auch viele lateinische Dichtungen verloren gegangen sein, und außerdem kann ja auch manches Lied in der Volkssprache einen lateinkundigen Verfasser gehabt haben; wir wissen eben nicht, wie das Verlorene beschaffen war, und daß die kirchlichen Autoritäten es verdammten, ist kein Gegenbeweis. Die uns wirklich überlieferten ältesten Volkslieder zeitlich vor den Kunstliedern anzusetzen, besteht kein zwingender Grund; die Argumente, die Suchier für das hohe Alter von „Schön Eremborg“ angeführt hat (nach ihm wäre das Gedicht, das uns in einer Handschrift und in den Sprachformen des 13. Jahrhunderts überliefert ist, vielleicht schon im 9. Jahrhundert entstanden), habe ich in meiner „Einführung in das Altfranzösische“ (Teubner 1921, S. 118ff.) zu entkräften versucht. Suchier schließt z. B. daraus, daß das Öffnen des Fensters nicht eigens berichtet wird, auf „ganz primitive Lebensumstände“: Schön Eremborg brauche, um hinauszusprechen, das Fenster nicht erst zu öffnen, da die Glasscheibe noch fehle. Allein abgesehen davon, daß der Dichter beim Vorhandensein einer Glasscheibe nicht verpflichtet gewesen wäre, das Öffnen besonders zu erwähnen — so ist auch zu bemerken, daß man Glasscheiben für Privathäuser erst seit dem 15. Jahrhundert kennt. In diesen Romanzen oder *chansons à toile* (Lieder, die in der Spinn- und Nähstube von Frauen und Mädchen gesungen wurden), wie sie das Mittelalter nannte, gehören die handelnden Personen den vornehmen Kreisen an, und wir wissen außerdem, daß sie nicht nur vom Volke, sondern auch von den hochgeborenen Damen bei der Handarbeit gesungen wurden (mitunter sogar von vornehmen Männern beim Reiten). Demnach ist es viel wahrscheinlicher, daß sie von der Schloßherrin für ihre Mägde gedichtet wurden, mit denen sie in der Spinnstube zusammensaß, als daß die Mägde sie gedichtet und die Schloßherrin sie von ihnen gelernt hätte. Die feineren Künste ließ man ja im 12. Jahrhundert und später eher die vornehmen Mädchen erlernen, als die Knaben, bei denen man Verweichlichung fürchtete (Anton E. Schönbach, Über Hartmann von Aue, Graz 1894, S. 370; Ed. Wechssler, Minnesang, Halle 1909, S. 80ff.). Wenn also die Frauen in den sogenannten Volksliedern und bei ihrer Verbreitung eine so große Rolle spielen, wenn sie hier in den Liebesszenen als der aktive, werbende Teil erscheinen, so möchte ich dies nicht, wie es gewöhnlich geschieht, als einen Beweis für hohes Alter, als eine Spiegelung primitiver Kulturzustände auffassen, sondern als Zeugnis der gelehrten Erziehung, die man im 12. Jahrhundert den vornehmen Mädchen in den Klöstern zuteil werden ließ. Welch hohe Bildungsstufe ein adliges Fräulein schon im 10. Jahrhundert im Kloster erwerben konnte, zeigen ja die lateinischen Dichtungen der Hroswitha. — Ebenso ist der Minnesang nicht, wie Gaston Paris wollte, aus der Liebesfreiheit des Maifestes zu erklären, sondern das Maifest

aus dem Minnesang[1]), und der Minnesang, soweit er literarischer Muster bedurfte, aus der lateinischen Lyrik. — Doch muß ich mir eingehendere Erörterungen über die Lyrik für eine andere Gelegenheit aufsparen und zum Epos zurückkehren.

Voretzsch, der von allen Vertretern der älteren Theorie vielleicht der kritischste ist, wendet sich (in dem genannten Vortrag) gegen die Bezeichnung „Volksepos": das französische Epos sei keine Volkspoesie, sondern von Anfang an eine von berufsmäßigen Sängern gepflegte Dichtungsart (S. 295). Leider aber ist der Ausdruck „gepflegt" nicht ganz eindeutig: heißt das nur „vorgetragen" oder auch „gedichtet"? Und wenn sie anfangs die Epen nur vorgetragen haben — wer anders sollte sie gedichtet haben als die Kleriker? Mit den „berufsmäßigen Sängern" sind offenbar die Spielleute (*jongleurs*) gemeint. Es ist aber fraglich, wann diese Spielleute wohl angefangen haben könnten, auch Epen vorzutragen. Der Name ist irreführend, da man bei einem Spielmann gerne an jemanden denkt, der ein Instrument spielt (wie Volker in den Nibelungen). Ein Spielmann ist aber zunächst nur jemand, der für *spil*, d. h. für „Scherz, Zeitvertreib, Vergnügen" sorgt, und der *jongleur* (*joculator*) leitet sich ab von *jocus*, ist also einfach ein Spaßmacher. Es ist auch nicht zu bezweifeln, daß die *jongleurs* anfangs noch keine Epen vortrugen, sondern lediglich Jongleur-Künste vorführten: Messerwerfen, Springen, Seiltanzen, Tierdressuren u. dergl. In der Merowinger- und gewiß auch noch in der Karolinger-Zeit war das Publikum zu roh, als daß es an anderen Vorführungen als diesen Gefallen gefunden, als daß das Anhören von Epen ihm Genuß bereitet hätte — und die *jongleurs* zu ungebildet, als daß es ihnen möglich gewesen wäre, tausende von Versen auswendig zu lernen. Wer hätte sich die Mühe machen sollen, einem *jongleur*, der nicht lesen konnte, die 4000 Verse des Rolandsliedes beizubringen? Und wenn der *jongleur* lesen konnte — wo sollte er es erlernt haben, als bei den Klerikern? Nun war aber die Geistlichkeit den Gauklern viel zu feindselig gesinnt, als daß sie geneigt gewesen wäre, ihnen diese Kunst beizubringen. Also müssen diese das Lesen, so weit sie es konnten, vorher erlernt haben. Die *jongleurs*, die lesen konnten, waren verkrachte Kleriker, verbummelte Studenten, fahrende Scholaren. Diese waren dann auch imstande, nicht nur Epen vorzutragen, sondern auch welche zu verfassen. Aber das alles sind erst Erscheinungen einer späteren Zeit[2]), die Sicherheit der Wege voraussetzen und beim Publikum eine gewisse Höhe des Geschmacks und damit die Neigung, sich für literarische Vorträge so erkenntlich zu zeigen, daß der Vortragende halbwegs davon leben konnte. Und selbst in dieser späteren Zeit noch gab es *jongleurs*, die nicht lesen konnten: Das schönste Zeugnis dafür bietet die immer wieder erneuerte Erzählung vom „Springer un-

[1]) Linguistisches Argument: in den „Mailiedern" heißt der Ehemann gewöhnlich nur „der Eifersüchtige" (*il jalos*, *lo gelos*), und diese romanischen Worte gehen zurück auf griech.-lat. *zelosus* bzw. auf *zelotes*, sind also gewiß nicht vom Volke gebildet! Daß selbst das romanische Wort für „eifersüchtig" auf die — Theologie zurückgeht, auf den eifersüchtigen Jehova der Vulgata (vgl. bes. 2. Moses 20, 5), wird eine Münchener Dissertation näher ausführen. —Man meint gewöhnlich: da der älteste uns bekannte Trobador, Wilhelm IX., nicht die Sprache seiner Heimat geschrieben habe (das Poitevinische, das heute zu den nordfranzösischen Dialekten gehört), sondern das Provenzalische, so müsse ihm bereits eine ausgebildete Literatursprache zur Verfügung gestanden haben, d. h. es müsse schon vor ihm eine ganze Anzahl Trobadors gegeben haben, deren Werke uns verloren gegangen wären. Allein Ernst Gamillscheg hat in einem glänzenden Aufsatz der oben (Fußnote) genannten Becker-Festschrift (1922) gezeigt, daß Wilhelm eben doch die Sprache seiner Heimat geschrieben hat, das damalige Poitevinisch, und daß poitevinische Formen sich noch bei den späteren Trobadors finden, was für die große Bedeutung Wilhelms für die Ausbildung der provenzalischen Schriftsprache spreche. Damit sinkt dieses Argument für eine Trobadorlyrik vor der uns überlieferten in sich zusammen.

[2]) Vgl. Ph. A. Becker, Grundriß der altfranz. Lit., Heidelberg 1907, S. 19.

serer lieben Frau" (*Del Tumbeor Nostre Dame*, um 1200, zuletzt herausgegeben von Erhard Lommatzsch. Berlin 1920, Weidmann). Dieser *jongleur* (es ist sogar ein *menestrel*, ein im Dienst eines hohen Herrn stehender Spielmann, und er ist reich geworden mit seiner Kunst) ist so dumm, daß er nicht imstande ist, auch nur ein einziges kurzes Gebet zu erlernen, womit er die Muttergottes ehren könnte — er muß es mit Springen und Tanzen tun. — Es scheint mir daher nicht richtig, die Erlasse der kirchlichen und weltlichen Behörden gegen die *joculatores* aus früher Zeit als Beweise dafür anzusehen, daß es damals schon Dichtungen in der Volkssprache gegeben haben müsse. Wenn z. B. in einem Capitular Karls des Großen von 789 den Bischöfen, Äbten und Äbtissinnen verboten wird, Falken, Sperber, *cupplas canum* und — *joculatores* zu halten (Voretzsch, Altfrz. Lit., S. 75), so werden damit lediglich Gaukler, Akrobaten gemeint sein. Wie wäre auch die Feindschaft der Kirche gegen die *jongleurs* erklärlich, wenn sie schon damals Heldenlieder vorgetragen hätten, die mit dem uns überlieferten Rolandslied einige Ähnlichkeit gehabt hätten! Das Rolandslied ist ja doch von religiöser Begeisterung erfüllt, und es hätte der Kirche nur recht sein können, wenn die *jongleurs* solche Dichtungen verbreitet hätten. Offenbar haben sie damals vielmehr *joca turpia* vorgeführt, wie das Konzil von Reims (813) es nennt (bei Voretzsch a. a. O.).

Deshalb glauben wir, daß nicht die *jongleurs* das Heldenepos geschaffen, sondern daß sie, als es bereits existierte, damit ihr Repertoire erweitert haben. Geschaffen aber haben es die Geistlichen[1]).

Um diese Annahme (die, da die geistliche Dichtung nach den uns zugänglichen Texten weit früher beginnt als die weltliche, ziemlich naheliegend ist) zu stützen oder zu widerlegen, müßte man die ältesten geistlichen und die ältesten weltlichen Dichtungen daraufhin vergleichen, wie weit sie im Stil und in der Syntax, in der Metrik und im Wortschatz übereinstimmen oder verschieden sind. Die Herrschaft der älteren Epentheorie ist schuld daran, daß diese Untersuchungen nicht längst gemacht sind. Ich selbst habe nur Weniges notiert, und von diesem Wenigen kann ich hier nur Weniges mitteilen. Mir ergaben sich auffällige Übereinstimmungen. Vor allem in der Metrik. Das älteste der oben erwähnten geistlichen Gedichte in der Volkssprache, die Eulalia-Sequenz, folgt einer lateinischen Eulalia-Sequenz, und da der Dichter der französischen Sequenz sich offensichtlich bemüht hat, nach der gleichen Melodie und damit nach dem gleichen rhythmisch-musikalischen Schema zu dichten, hat er das außerordentlich kunstvolle Schema der lateinischen Dichtung in der Volkssprache beizubehalten versucht: die altfranzösische Eulalia weist (wie ich in meiner „Einführung", S. 13ff. zu zeigen suchte) Verse aus Daktylen, Trochäen, Anapästen und Jamben auf, wobei natürlich das quantitierende Prinzip der Antike durch das rhythmische (akzentuierende) Prinzip der mittellateinischen Dichtung ersetzt wurde. Dieses interessante Experiment des Eulalia-Dichters konnte indessen nicht ganz gelingen, da das Französische den fallenden Rhythmen (Trochäen und Daktylen) allzu sehr widerstrebt. So wurde es denn von den Geistlichen, die

[1]) Die Frage nach den literarischen Beziehungen zwischen der geistlichen und der weltlichen Dichtung pflegt man sich, im Banne der alten Theorien, kaum zu stellen. So zerfällt z. B. die «*Littérature française au moyen âge*» von Gaston Paris (⁴1909) in zwei voneinander unabhängige Teile: einen längeren über die weltliche und einen kürzeren über die geistliche Literatur. Wo aber die Frage gestellt wurde, beantwortete man sie in umgekehrtem Sinne. So sagt Gustav Groeber in seinem Grundriß (II 1, 444) und nach ihm Otto Schulz, Die Darstellung psycholog. Vorgänge in den Romanen des Kristian von Troyes (Halle 1903, S. VIf.): wenn der Alexius plötzlich eine so große Gestaltungskraft aufweise, so deshalb, weil sein Dichter sich die Ausdrucks- und Darstellungsweise des Volksepos zu eigen gemacht hätte. Aber daß es damals schon ein Volksepos gegeben habe, ist bloße Vermutung, und wie es beschaffen gewesen sein könnte, wissen wir nicht.

sich später mit Dichtungen in der Volkssprache versuchten, nicht wiederholt: die weiteren uns erhaltenen geistlichen Dichtungen weisen nur zwei verschiedene Versarten auf, nämlich den Achtsilbner (Clermonter Passion und Leodegar) und den Zehnsilbner mit Zäsur nach der vierten Silbe (Boëthius und Alexius). Genau die gleichen beiden Versarten aber zeigen die ältesten uns erhaltenen Heldenepen: Achtsilbner das Fragment von *Gormond et Isembart* und das ebenfalls sehr alte Fragment der ältesten Alexanderdichtung, Zehnsilbner das Rolandslied, das älteste Wilhelmslied (letzteres mit eingestreuten Kurzversen, wie bereits die Eulalia einen aufwies), und auch das oben erwähnte „Volkslied" von Schön Eremborg, das nach Suchier eines der ältesten ist. Dagegen ist die „Karlsreise", die sicherlich später ist als das Rolandslied, in Alexandrinern gedichtet, und der Alexandriner (6+6) ist zweifellos erst aus dem Zehnsilbner (4 + 6) entstanden (so auch Voretzsch, Altfrz. Lit., S. 32). Und nun sehen wir (Variatio delectat) die Versarten sehr bald mannigfaltiger werden (besonders in der Lyrik): wir finden Zehnsilbner vom Typus 6 + 4, ja sogar 5 + 5, Elfsilbner, Neunsilbner, Siebensilbner (Aucassin), bei den späteren gelehrten Dichtern auch Sechssilbner und Fünfsilbner usw. — Mir scheint, wenn man diese Tatsachen unbefangen deutet, so ergibt sich, daß die weltliche Dichtung sich zunächst sklavisch an das von der geistlichen Erprobte hält, um dann allmählich selbständiger zu werden. Hätte es dagegen Heldenepen in größerer Zahl schon seit der Karolinger- oder gar der Merowinger-Zeit gegeben, so wäre zu erwarten, daß sich während der Jahrhunderte im Heldenepos die allerverschiedensten Versarten herausgebildet hätten, und es wäre dann ein sonderbarer Zufall, daß die ältesten uns erhaltenen Heldenepen ausgerechnet die beiden Versarten der geistlichen Dichtung aufweisen. Wobei es gleichgültig ist, ob man die Versuche, diese beiden Versarten aus lateinischen oder mittellateinischen Versarten abzuleiten, für gelungen hält oder nicht.

Voretzsch aber (in dem erwähnten Vortrag, S. 307) deutet die Tatsachen anders. Vom Achtsilbner (Clermonter Passion und Leodegar) erkennt er an, daß er der geistlichen Dichtung eigentümlich sei; er sei dem mittellateinischen rhythmischen Achtsilbner nachgebildet. Der Zehnsilbner dagegen (Boëthius, Alexius) sei „in der bisherigen geistlichen Dichtung etwas Neues, aus fremden Vorbildern Stammendes: kein Zweifel, daß die epische Profandichtung das Muster dafür geboten hat." Also daraus, daß der Boëthius in Zehnsilbnern gedichtet ist, schließt Voretzsch, es müsse schon vorher Heldenepen gegeben haben, und zwar Heldenepen in Zehnsilbnern, mit Zäsur nach der vierten Silbe. Nun ist aber der Boëthius mit seinen Zehnsilbnern vermutlich älter als die Achtsilbner der Passion und des Leodegar: nach Suchier (Literaturgeschichte S. 57) wird der Boëthius in die Mitte des 10. Jahrhunderts gesetzt, während Voretzsch selber die Passion, in der auf den bevorstehenden, für das Jahr 1000 erwarteten Weltuntergang hingewiesen wird, erst in das letzte Viertel dieses Jahrhunderts setzt (und der Leodegar ist nach allgemeiner Annahme noch später entstanden, vgl. Voretzsch, Altfrz. Lit.[2] S. 61). In seinem Vortrag aber nimmt Voretzsch das Umgekehrte an (Passion und Leodegar mit ihren Achtsilbnern älter als der Boëthius), ohne diese neue Annahme zu begründen. Folgt man der gewöhnlichen Annahme, so wäre in der geistlichen Dichtung der Zehnsilbner älter als der Achtsilbner; der Zehnsilbner wäre also nicht, wie Voretzsch sagt, „etwas Neues, aus fremden Vorbildern Stammendes", und der Schluß, den er daraus zieht: es müsse schon im 10. Jahrhundert ein Heldenepos in Zehnsilbnern gegeben haben, fällt dahin. Aber selbst wenn Voretzsch mit seiner neuen Datierung Recht hätte, wenn also der Zehnsilbner der Vers des Heldenepos wäre und dieses schon seit dem 10. Jahrhundert in einem Umfange bestanden hätte, daß es die geistliche Dichtung beeinflussen konnte — so wäre wiederum nicht zu ver-

stehen, warum sich ein so altes Epos wie Gormond und Isembart des Achtsilbners bedient, in dem Voretzsch die Versart der geistlichen Dichter erblickt. Außerdem ist das Heldenepos für den Norden charakteristisch, nicht für den Süden. Der Boëthius aber ist im Süden entstanden. Aus den paar Heldenepen, die uns aus dem Süden überliefert sind, dürfen wir nicht schließen, daß es dort im 10. Jahrhundert überhaupt welche gegeben hätte. Wie also sollten sie den Boëthius beeinflußt haben?

Der Boëthius ist (wie später das Rolandslied und die anderen Heldenepen) in Tiraden geschrieben, d. h. in Strophen von wechselnder Verszahl; Passion, Leodegar und Alexius dagegen in regelrechten Strophen (von gleichbleibender Verszahl). Man sieht also (wenn man sich lediglich an die Überlieferung hält) auch die Tirade, die für das Heldenepos charakteristisch ist, noch vorher in der geistlichen Dichtung auftreten. Die Strophe dagegen bleibt auf die geistliche Dichtung beschränkt: für längere Epen erschien diese Form als zu schwierig, vielleicht auch als zu eintönig.

Noch eine metrische Besonderheit scheint mir dafür zu sprechen, daß die geistliche Dichtung für das Heldenepos vorbildlich gewesen ist. In gelehrten Wörtern wie *precïous* usw. (Alexius v. 67) rechnet die geistliche wie die weltliche Dichtung das *ï* stets als besondere Silbe, wenn es vor dem Tone steht (wie noch heute in *natïon* usw.). So zählt auch das Rolandslied z. B. *Marsilïón* viersilbig (nicht *Marsiljón*), obwohl der Nominativ dazu *Marsílies* (dreisilbig: *Marsíljes*) lautete. Diese Bewahrung der korrekten Aussprache ist aber offenbar den Gelehrten (d. h. den Geistlichen) zu verdanken; denn das Volk sprach jenes *i* schon seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. konsonantisch: aus *rationem* z. B. wurde *raison*, und das setzt die Aussprache *ratjonem* voraus. Wörter mit erhaltenem Hiatus-*i* (z. B. *perdicïon* im Roland, v. 3969) sind also sämtlich gelehrt, nicht volkstümlich entwickelt. So weit nun aber solche Wörter ins Volk drangen, zeigte sich dieselbe Tendenz zur Konsonantierung des *ï*: *chrétien* und *ancien*, früher dreisilbig (eigentlich *chestiien* und *anciien*), werden heute zweisilbig gesprochen und selbst von den Dichtern so gezählt; ebenso *violer* usw. (vgl. Tobler, Versbau, Leipzig 1910[5], S. 81ff.). — Ist nun schon die Häufigkeit dieser gelehrten Wörter im Rolandslied ein Zeugnis für geistliche Bildung seines Verfassers, so erst recht die Tatsache, daß er sie metrisch in der gelehrten, nicht in der volkstümlichen Aussprache gebraucht. Hier hat die geistliche Dichtung eine Tradition begründet, der die Dichter im wesentlichen bis auf den heutigen Tag treu geblieben sind! — Hätte aber, wie Voretzsch annimmt, schon im 10. Jahrhundert ein von Laien gedichtetes Heldenepos existiert und die geistliche Dichtung beeinflußt, so müßte diese wenigstens stellenweise den Einfluß der vulgären Aussprache des *i* erkennen lassen — erst recht aber das uns überlieferte Heldenepos. In Wahrheit jedoch macht sich diese Aussprache inder Silbenzählung erst später geltend (aber noch in altfranzösischer Zeit, siehe die Belege bei Tobler).

Mit der Feststellung der großen Anzahl gelehrter Wörter im Rolandslied sind wir bereits auf den Wortschatz eingegangen. In dieser Hinsicht sei nur noch auf e i n e Übereinstimmung aufmerksam gemacht. Im Alexius, v. 476 (u. a. in meiner „Einführung", S. 40) klagt die jungfräuliche Gattin um den toten Alexius: «*O chiers amis, de ta jovente bele*!» („O teurer Freund, um deine schöne Jugend!"). Im Rolandslied, v. 2916, klagt Karl der Große um den toten Roland: «*Ami Rollant, prozdoem, juvente bele*!» Die Situation ist ähnlich, die Ausdrucksweise ebenfalls. Aber die Rolandstelle ist, im Gegensatz zur Alexiusstelle, nicht recht verständlich; sie wird es erst durch diese. Es wird zwar auch im Neufranzösischen *jeunesse* in der Bedeutung 'junges Mädchen' gebraucht, aber nicht auch in der Bedeutung 'junger Mann', und daß der Rolanddichter, dessen Stil sich eher durch Klarheit als durch kühne Phantasie

auszeichnet (man hat bei ihm nur einen einzigen Vergleich gefunden!), den toten Roland als „schöne Jugend“ apostrophieren lassen sollte, will einem nicht recht in den Sinn. *jovente* heißt denn auch gar nicht 'Jüngling' (wie Godefroy in seinem altfranzösischen Wörterbuch für diese Stelle annimmt), sondern 'junger Leib'. Der Bedeutungsübergang von 'Jugend' zu 'jugendlicher Körper' ist altfranzösischem Denken angemessener als der von 'Jugend' zu 'Jüngling' (auch der bei Godefroy aus Audifroy le Bastard zitierte Vers: ... *en lermes et en plours userai ma jouvente* bedeutet nicht: 'in Tränen werde ich meine *Jugend* verzehren', sondern 'meinen *jungen Leib* verzehren'). Wie aber kam der Bedeutungsübergang zustande? — Durch jene Stelle aus dem Alexius. Es heißt dort nämlich weiter: «*Ço peiset mei que podrirat en terre!*» 'das betrübt mich, daß sie (deine schöne Jugend) in der Erde verfaulen soll!' In der dichterisch-kühnen Ausdrucksweise des Alexiusdichters wurde *jovente* 'Jugend' als 'junger Leib' aufgefaßt[1]). Mir scheint, schon diese eine Stelle ist Beweis genug, daß der Rolanddichter das Alexiuslied, das ja noch im 12., 13. und 14. Jahrhundert abgeschrieben bzw. bearbeitet wurde, gekannt hat (während wir für das Umgekehrte, daß der Alexiusdichter ein Rolandslied oder ein anderes uns verlorenes Heldenepos gekannt hätte, keinerlei Anhaltspunkte haben). Wie sollte er ein im Mittelalter so berühmtes Gedicht auch nicht gekannt haben! Übrigens ist wahrscheinlich sowohl das Alexiuslied wie der Roland in der Normandie entstanden: für den Roland hat Léon Gautier es nachzuweisen versucht, und Gaston Paris hat das Alexiuslied einem Kanonikus von Rouen (Tetbald von Vernon) zugeschrieben, der nach der Überlieferung lateinische Heiligenleben in französische Lieder übertragen hat. Doch hat man das Alexiuslied gewiß auch anderwärts gekannt; wir wissen z. B., daß etwa 100 Jahre nach seiner Entstehung sogar im Süden, in Lyon, ein Alexiuslied vorgetragen wurde und den Gründer der Waldensergemeinde tief erschütterte (siehe Foerster, Altfranz. Übungsbuch, S. 99).

Der es dort vortrug, war nach dem Bericht ein Spielmann, und Foerster führt diesen Bericht nur an, um die Vermutung von Gaston Paris, der Dichter sei ein Kanonikus gewesen, zu entkräften: „Dazu paßt wenig der echt volkstümliche Ton, der an die ältesten *Chansons de geste* erinnert. Das Gedicht ist offenbar zum Spielmannsvortrag bestimmt ...“ (Unterstreichungen von mir). Also selbst dieses Gedicht mit seiner streng asketischen Auffassung, worin sogar die eheliche Liebe als schwere Sünde (v. 59, in meiner „Einführung“ S. 28; vgl. auch v. 108, S. 32) angesehen wird, hat man den Geistlichen absprechen wollen![2]) —

Inwiefern endlich hat der Stil des Alexius (der bedeutendsten und den für uns ältesten Heldenepen zeitlich am nächsten stehenden geistlichen Dichtung) dem Dichter des Rolandsliedes vorbildlich sein können? — Die Kunst des Alexiusdichters zeigt sich vor allem darin, wie er heftige Gemütsbewegungen und ihren körperlichen Ausdruck zu malen weiß. Dreimal erheben die von Alexius verlassenen Verwandten (Vater, Mutter, Braut) laute Wehklagen um den Entflohenen: als sie seine Flucht bemerken, als die nach ihm ausgeschickten Diener ergebnislos zurückkehren, und, am erschütterndsten, als sie ihn tot unter der Treppe ihres Palastes finden. Die Mutter verwüstet in ihrem Schmerz das Zimmer, das er bewohnt hat, und läßt es

[1]) Wenn in Aliscans (Bartsch-Wiese 18, 136) in der gleichen Situation (Wilhelm klagt um seinen toten Neffen Vivien) der gleiche Ausdruck *jovente bele* gebraucht wird, so kann der Dichter ihn auch aus dem Rolandlied bezogen haben. Vgl. Zimmermann, Die Totenklage in den altfrz. chansons de geste, Berlin 1899 (= Berliner Beiträge zur germ. u. rom. Philol., Nr. 11).

[2]) Daß der Alexiusdichter Latein verstand, geht ja daraus hervor, daß er die lateinische *Vita* benutzte (siehe Stengels Ausgabe). Er hat ihr sogar ein so seltenes Wort wie das griechisch-lateinische *grabatum* ('Bett') entnommen (v. 218, in der Assonanz!), das die *Vita* offenbar aus der Vulgata, Marcus 2, 4 und Joh. 5, 8, bezogen hat (Matth. und Lucas jedoch haben dafür *lectum*).

mit Säcken und Lumpen behängen; sie und die Braut setzen sich vor Leid auf die Erde (v. 141ff.; S. 32); der Vater zerrauft seinen weißen Bart (v. 387, S. 34), die Mutter läuft wie von Sinnen hinzu, schlägt die Hände zusammen, schreit wie eine Hirnlose, fällt ohnmächtig zu Boden, zerschlägt sich die Brust, zernichtet ihren Leib, zerreißt ihre Haare, schlägt sich Wunden ins Antlitz, reißt ihr totes Kind vom Lager herab und umhalst es, so daß selbst der Roheste hätte weinen müssen! Sie rauft ihre Haare und zerschlägt ihre Brust, sie fügt sich Schmerz zu am eigenen Fleisch, es weinen ihre Augen, und sie stößt große Schreie aus (v. 421ff., S. 37ff.). Allein die Klagen über den Toten nehmen mehr als 100 Verse ein (v. 386—495), das ist mehr als den sechsten Teil des ganzen Gedichts!

Alles das, oder fast alles, fand der Alexiusdichter in den verschiedenen Fassungen seiner lateinischen Quelle: Mater quoque ejus ... sternens saccum in pavimento cubiculi sui sedensque super illud (B); Mater autem ... in cubiculum suum ingressa fenestram clausit saccumque stravit ac cinerem (C). Euphemianus autem pater ejus, ut audivit verba chartae, factus exanimis cecidit in terram ... coepitque canos capitis sui evellere, barbam trahere ...[1]), clamabat ... Mater vero ejus haec audiens, quasi leaena rumpens rete ita scissis vestibus exiens coma dissoluta ... clamabat ...; nunc bracchia super illud (*sc.* corpus) expandebat, nunc manibus vultum angelicum contrectabat osculansque clamabat ... (B). ... sponsa pectus et genas indigne lacerabat ... Sponsa quoque flevit et capillos capitis indecenter evellens unguibus ora fedebat (A). —

Das Rolandslied erzählt von rauhen Kriegern — aber auch im Rolandslied wird, für unsere Begriffe, unglaublich viel geweint und gejammert und in Ohnmacht gesunken, und nicht nur an der (dem Alexiuslied entsprechenden) Stelle, wo Karl der Große um seinen toten Neffen Roland klagt (v. 2855ff.). Dort weint Karl über die Toten, nimmt Rolands Leichnam in die Arme, sinkt zweimal ohnmächtig über ihm zusammen (2880 und 2891), muß von vier Rittern gehalten werden, erhebt laute Klagen, zerrauft sich mit beiden Händen das Haupthaar und den weißen Bart (2906, 2930), und mit ihm sieht man hunderttausend Franken weinen und in Ohnmacht fallen (2907, 2932); auch hier umfaßt die Klageszene mehr als hundert Verse (2855—2973). Ähnlich schon vorher, als die Franken die Gefallenen zuerst erblicken, ohne daß sie Zeit hätten, sie zu beklagen, da sie zuerst Rache nehmen müssen (2397ff.): auch dort zerrauft der Kaiser sich den Bart, und seine Barone weinen und sinken in Ohnmacht (2416, 2422). Die schöne Alda, Rolands Verlobte (an die er während seines wortreichen Sterbens mit keiner Silbe gedacht hat), wird, als sie die Trauerkunde erfährt, nicht nur ohnmächtig, wie der Kaiser glaubt, sondern stirbt daran (3705ff.). Aber auch Roland selber, der hochmütige, trotzige Roland, sinkt in Ohnmacht, als er Olivier fallen sieht (1988), und abermals, als er die Leichen der guten Waffenbrüder zusammengesucht hat (2220). Ganelons Barone sieht man weinen, als er von ihnen Abschied nimmt, um zu Marsilius zu gehen (349), und wie die fränkischen Krieger, auf dem Rückzuge, von der Pyrenäenhöhe herab die grünen Ebenen der süßen Heimat wiedersehen, da weint das ganze eisengewappnete Heer (v. 822; vgl. Vossler, Frankreichs Kultur ..., S. 55). Es ist bezeichnend, daß noch im vorletzten Vers des ganzen Gedichts (4001, fast wörtlich übereinstimmend mit V. 2943) Karl der Große sich den Bart rauft und weint (diesmal darüber, daß er nochmals einen Feldzug unternehmen soll).

Kurz, man glaubt sich in die Wertherzeit versetzt — in diesem Heldenepos! Die Worte

[1]) In der Bibel ist das Haar- und Bartausraufen, das auf die Erde Fallen (als Zeichen der Anbetung, aber auch des Schreckens), das sich mit Sack und Asche Bedecken usw. sehr häufig. Die letzte Quelle für die Ausdrucksbewegungen im Alexius und im Roland dürften orientalische Gebräuche sein. Die Alexiuslegende stammt bekanntlich aus dem Morgenlande.

sei pasmer ('ohnmächtig werden'; neufranzösisch *se pâmer*) und *pasmeison* hab' ich nicht weniger als vierzehn Mal gezählt, und *plorer* (weinen) kommt mindestens doppelt so oft vor. — Auch in dem Epos von Gormond und Isembart, das Voretzsch u. a. noch vor dem Ro andslied (also zwischen Alexius und Roland) ansetzen, fällt der Renegat Isembart über der Leiche seines im Kampf gefallenen Schwiegervaters Gormond dreimal in Ohnmacht (Ausgabe Heiligbrodt im 3. Band der Romanischen Studien, v. 425, 468; Bartsch-Wiese 8, 171).

Aber glaubt man im Ernst, daß die Bauern und die Krieger in den Zeiten Karls des Großen oder des ersten Kreuzzuges so sentimental waren, daß sie an den Leichen ihrer Lieben in Ohnmacht sanken und bei einem Abschied weinten? Glaubt man, daß die Dichter solche Szenen dem „Leben" entnehmen konnten? — Selbst heute noch, da wir ganz andere Nerven haben, sind Bauern und Krieger so unsentimental wie möglich. Wieviel mehr erst damals! Man lese etwa das düstere Epos von Garin dem Lothringer, das ungefähr 80 Jahre nach dem Rolandslied entstand, zu einer Zeit, da Crestien die meisten seiner höfischen Romane schon geschrieben hatte: dort reißt Herzog Bégon dem soeben getöteten Feinde die Eingeweide aus und wirft sie Guillaume von Montelin, seinem Freunde, ins Gesicht, mit dem Geheiß, sie zu salzen und zu rösten; dort reißt Garin dem Guillaume de Blancafort Herz, Lunge und Leber aus, und seinem Begleiter Hernaut zerschneidet er das Herz in vier Teile und verstreut sie auf dem Wege. Und dieses Sittengemälde stand der Wirklichkeit näher als die höfischen Romane oder das Rolandslied (vgl. mein „Futurum", Leipzig 1919, S. 370).

Art und Grad unserer Gefühlsäußerung ist konventionell, und die Konventionen entstehen, wie wir glauben (wir verwiesen bereits auf Hans Naumann), in den oberen Schichten und dringen von da aus allmählich in die unteren. Wenn wir unserem Schmerz Ausdruck geben, indem wir weinen, die Hände ringen u. dergl., so glauben wir vielleicht durchaus spontan zu handeln — in Wahrheit aber haben wir das alles *erlernt*, und es ist irgendwann einmal erfunden worden[1]). Irgendwann und irgendwo (vielleicht in den exaltierten Zeiten des jungen Christentums) kam es einmal vor, daß jemand an der Leiche eines Menschen, der ihm teuer

[1]) So z. B. auch das Küssen: auch der Kuß hat „erst nach vielen Irrfahrten seine richtige Bestimmung gefunden" (als Liebeskuß), vgl. F. Müller-Lyer, Phasen der Liebe, München 1913, S. 92ff. Bezeichnenderweise hat sich von den drei Kußarten der Römer: *suavium* „Liebeskuß", *osculum* „Freundschaftskuß" und *basium* „Höflichkeitskuß" nur das Wort für den letzteren, den Höflichkeitskuß, in den romanischen Sprachen erhalten (spanisch *ósculo* ist „gelehrt"), vgl. L. Spitzer, Wörter der Liebessprache, Leipzig 1918, S. 14 und 74, mit Verweis auf die mir unzugängliche Schrift von Nyrop, The kiss and its history, London 1901. — Das dürfte darauf hindeuten, daß die Urromanen weder sehr kultiviert noch zu lebhafter Gefühlsäußerung in der Liebe geneigt waren. Oder hat die Kirche den allzu sinnlichen *suavium*, den Kuß auf Mund und Wange, verpönt? Ist *osculum* deshalb aufgegeben worden, weil man an den verräterischen Freundschaftskuß des Judas dachte (Matth. 26, 49)? — Gegen letztere Annahme spricht, daß Gregor von Tours *osculari* im Sinne von „Reliquien küssen" gebraucht. Jedenfalls ist nur *basiare* geblieben, das das bloße Grüßen bezeichnet, und das Dako-Rumänische hat es geradezu durch *salutare* ersetzt. Frankreich ist nun noch weiter gegangen und hat auch den Unterschied zwischen *basium* und *basiare* aufgegeben (*le baiser* heißt ja etymologisch nicht „der Kuß", sondern „das Küssen"), während das Italienische *bacio* und *baciare*, das Spanische *beso* und *besar* unterscheidet (selbst die früh abgetrennten Sprachen, das Sardische und das Dalmatinische, behielten die Unterscheidung bei, vgl. REW. 971 und 976). Wie aber ist es zu erklären, daß man in Frankreich nur die Bezeichnung der Handlung (*basiare*) beibehielt? — Wohl daraus, daß das feierliche Küssen in der Feudalzeit ein wichtiges Rechtssymbol war und zu den Handlungen gehörte, durch die der Lehensmann dem Lehnsherrn die feierliche Huldigung erwies (vgl. Wechssler, Kulturproblem des Minnesangs, Halle 1908, S. 161). Dabei handelte es sich natürlich um den Höflichkeitskuß (*basium* bzw. *basiare*). Man darf daraus schließen, daß auch *le baiser* in Frankreich nur durch diese Verwendung im feudalen Recht erhalten geblieben ist. Es muß in Frankreich eine Zeit gegeben haben, da man kein Bedürfnis danach empfand, für den (zähl-

war, bewußtlos niedersank. Die Augenzeugen erkannten darin die Offenbarung eines großen Schmerzes. (Daß das ein Trugschluß ist, geht uns in diesem Zusammenhange nicht an.) Man bewahrte das Gedächtnis daran, und wenn man nun in der Dichtung einen großen Schmerz zu schildern hatte, so ließ man seither den Leidgebeugten über der Leiche in Ohnmacht sinken.

Aber wer ist dieses „man", das derlei dem Gedächtnis der folgenden Generationen bewahrte? — Nicht die Bauern, nicht die Ritter. Sondern die Kleriker. Nicht die Männer der *vita activa*, sondern die der *vita contemplativa* (die ohnehin mehr zur Selbstbeobachtung und zur Gefühlsseligkeit geneigt sind). Nicht aus dem „Leben" sind die heftigen Gefühlsausbrüche in die Literatur gelangt, sondern aus der Literatur allmählich in das Leben. (So wie heute unsere Dienstmädchen das Kino als Knigge benutzen.)

So scheint mir denn auch die Gefühlsseligkeit, die das Rolandslied mit dem Alexius teilt, ein Indizium dafür, daß es von einem Studierten verfaßt ist. Wäre es im Volke entstanden, im Munde eines Bauern oder eines Kriegers — es sähe anders aus, es wäre minder sentimental. Und wenn es von Laien gedichtete Rolandslieder schon seit der Karolingerzeit gegeben hätte, so hätte jener Mann, der um 1100 das uns überlieferte Rolandslied gedichtet hat, eben doch etwas durchaus Eigenes geschaffen; einen bloßen *Redaktor* darf man ihn nicht nennen.

Erscheint dieser Schluß von der Gefühlsseligkeit auf geistliche Verfasserschaft als zu kühn? — So will ich versuchen, ihn auch linguistisch zu begründen.

Woher kommt *sei pasmer*, der altfranzösische Ausdruck für 'ohnmächtig werden'? — Es ist eine Ableitung vom griechisch-lateinischen *spasmus* (*σπασμός*) 'Krampf' (italienisch *spasimo*), heißt also eigentlich 'in Krämpfe fallen'. Wie aber kam das Mittelalter zu diesem Worte? — Griechisch konnte man nicht, und im Lateinischen ist *spasmus* (*spasma*) sehr selten. Auch in der ganzen Vulgata kommt es nicht vor (es fehlt in der lateinischen Konkordanz, die als 3. Teil des *Cursus sacrae scripturae* von Cornely, Knabenbauer und de Hummelauer in Paris 1897 erschienen ist). Nach den Belegen bei Forcellini (Celsius und hauptsächlich Plinius d. Ä.) gehört es vielmehr der naturwissenschaftlichen, speziell medizinischen Sphäre an[1].

baren) Kuß eine Bezeichnung zu haben (sonst hätte man eben *basium* nicht aufgegeben). Später, als sich dieses Bedürfnis wieder fühlbar machte, griff man zu dem Ausweg, das allein erhaltene Verbum (*baisier*) zu substantivieren: *le baisier* (eigentlich „das Küssen") wird für „der Kuß" gebraucht. [Vorher hatte der Dichter der Clermonter Passion, an der Stelle, wo er den Verrat des Judas zu erzählen hatte, es mit *baisol* (< **basiolum*) versucht (v. 150), da offenbar **bais* nicht verstanden worden wäre; aber dieses Wort scheint, da es bei Godefroy fehlt, sonst niemals gebraucht worden zu sein, ist also wohl ad hoc gebildet. Wenn er kurz vorher *baisair* gebraucht (*Jesus . . . al tradetur baisair doned*, v. 148), so ist das entweder **basiarium* oder, wie man gewöhnlich meint, *basiare*; im letzteren Falle ist *baisier donner* „das Küssen geben" die oben angenommene Formel des Lehnswesens, wie ja auch Jesus an dieser Stelle dem Verräter das Kinn zum Küssen hinstreckt: eine Zutat des Dichters, von der die Evangelien nichts wissen — aber im Rolandslied küssen der Verräter Ganelon und der Heide Valdabrun sich zur juristischen Besiegelung ihres Bündnisses u. a. auf das Kinn (v. 626)] Formelle Gründe, wie etwa zu große Kürze des Wortes, darf man für die Nichtexistenz des aus *basium* zu erwartenden **bais* im Nordfranzösischen nicht verantwortlich machen, da das Wort im Altprovenzalischen tatsächlich existiert (vgl. die Belege in Appels Chrestomathie und bei Wechssler S. 163). So wird denn der Untergang von *basium* gerade in Nordfrankreich damit zusammenhängen, daß dort eine ausgesprochen bäuerliche Bevölkerung wohnte, während in der Provence, in Italien und in Spanien die Bildung niemals so gesunken ist wie dort. [Diese Bildungsunterschiede verwendet auch Gamillscheg (Studien zur Vorgeschichte einer romanischen Tempuslehre, Wiener Sitzungsberichte 1913, S. 49ff.) zur Erklärung syntaktischer Unterschiede].

[1]) Isidor von Sevilla (um 600) erwähnt das Wort nur im Kapitel *De acutis morbis* (4, 6, 11): „Spasmus Latine contractio subita partium aut nervorum cum dolore vehementi. Quam passionem a corde nominatum dixerunt, qui in nobis principatum vigoris habet. Fit autem duobus modis, aut ex repletione, aut ex inanitione."

Es handelt sich also um ein durchaus gelehrtes Wort, das im Mittelalter nicht einmal allen Klerikern bekannt sein konnte, sondern nur denjenigen, die irgendwelche medizinische Kenntnisse besaßen. Schon aus diesem Grunde ist es unwahrscheinlich, daß *sei pasmer* in einem Rolandsliede, das zur Zeit Karls des Großen von einem Laien gedichtet worden wäre, hätte vorkommen können. Das Wort begegnet in unserer Überlieferung zuerst im Alexiuslied, *pasmeison* 'Ohnmacht' zuerst im Roland, und wenn der Rolanddichter den Ausdruck *sei pasmer* nicht aus seiner eigenen lateinischen Bildung geschöpft hat, so vermutlich aus dem Alexiuslied. — Der Einwand, der Alexiusdichter hätte das Wort nicht brauchen können, wenn es dem Volke nicht verständlich gewesen, d. h. volkstümlich gewesen wäre, ist nicht stichhaltig. Es werden zu allen Zeiten von den Gebildeten neue Wörter eingeführt, die den Hörern bzw. Lesern (oder doch dem größten Teil von ihnen) nicht bekannt sind, die sie vielmehr nur aus der Situation heraus verstehen. Man denke daran, wie unsere Kinder die Wörter allmählich verstehen und schließlich gebrauchen lernen. Die Laien können also das Wort sehr wohl einigermaßen verstanden haben, ohne daß es damit sogleich in ihren Wortschatz überging. — Dazu kommt nun für das Französische noch der ungewöhnliche Abfall des anlautenden *s* in *pasmer* gegenüber *spasmus*. Nach der einleuchtenden Deutung von Diez (in seinem Wörterbuch unter *spasimo*) wäre aus **spasmare* zunächst regelrecht **espasmer* geworden[1]), es hätte jedoch irgend jemand das *es-* mit lateinisch *ex-* identifiziert und daraufhin zu dem vermeintlichen Kompositum **espasmer* ein *pasmer* gebildet[2]). Aber dieser Irgendjemand kann natürlich nur ein Kleriker gewesen sein, und wenn es ihm gelang, dieses auf einem etymologischen Irrtum beruhende Verbum durchzusetzen, so muß es selbst den Lateinkundigen nicht geläufig gewesen sein, geschweige denn daß es in der Sprache der Laien verwurzelt gewesen wäre. Denn wenn eine Form in der Sprache verwurzelt ist, wie z. B. im Deutschen *ich frug*, so vermögen die Gelehrten sie nicht mehr zu ändern — selbst wenn sie mit ihren Aufstellungen recht haben. Deshalb ist es auch später, als das Wort bereits in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen war, nicht mehr gelungen, Formen mit *es-* oder *s-* (die an sich korrekter gewesen wären) durchzusetzen (siehe die Belege bei Ducange, Littré, Godefroy)[3]).

Selbst für das Weinen scheinen die Dichter des Alexius und des Roland einen festen Sprachgebrauch in der Volkssprache noch nicht vorgefunden zu haben. Warum sagen sie wohl so oft 'es weinen seine Augen' (*plurent si oil*) oder 'er weint mit den Augen' (*Pluret des oilz;* Alexius 220, 436, 242, Roland 1446, 2943, 4001 usw.)? Ist es nicht selbstverständlich, daß man mit den Augen weint? — Offenbar hat *plorer* damals noch die Bedeutung des lateinischen *plorare* gehabt, das bekanntlich 'laut weinen, heulen, jammern, wehklagen' hieß, während der Lateiner das stillere Weinen, das Tränen vergießen, durch *lacrimare* wiedergab. Nun ist *lacrimare* zwar in die anderen romanischen Sprachen übergegangen (REW 4825), nicht aber in das Französische, und wir müssen daraus schließen, daß man einstmals in Nord-

[1]) Genauer: **spasmare* ist zuerst in dieser Weise romanisiert worden.

[2]) Man kann freilich auch, wie Hatzfeld-Darmesteter-Thomas, an dissimilatorischen Schwund denken — aber dagegen spricht italienisch *spasimo* und *spasimare*, spanisch (*es*)*pasmo* und (*es*)*pasmar* usw. (REW 8127).

[3]) Godefroy III 515, VI 19 und X 287 belegt außer den Hauptformen *pasmer* und *pasmir, espasmer* und *espasmir* zahlreiche Nebenformen wie *palmer, paumer, pausmer, parmer*. Diese Unfestigkeit der Form beweist, daß das Wort wenig geläufig war und daß es erst spät in die gesprochene Sprache aufgenommen wurde.

frankreich[1]) mehr 'geheult' als 'geweint' hat. Wollten nun die Dichter des Alexius und des Roland das leise Weinen ausdrücken, so mußten sie umständliche Zusätze machen wie *plorer des oilz* oder *tendrement plorer*. Später aber, als es (dank des Einflusses der Literatur auf das Leben) „guter Ton" geworden war, nicht mehr zu 'heulen', sondern nur noch zu 'weinen', bekam *pleurer* diese feste Bedeutung, und der Zusatz 'mit den Augen' wurde überflüssig. — Nebenbei eine stilistische Beobachtung: der Dichter des Alexius, der die Passivität, die Weltflucht preist, liebt die passive Ausdrucksweise 'es weinen seine Augen'; der Dichter des Rolandsliedes, das herrliche Taten besingt, zieht die aktive vor: 'er weint mit den Augen'. Es gab also noch keinen festen Sprachgebrauch; die Dichter mußten ihn erst schaffen. Auch das spricht (im Gegensatz zu der Behauptung, das uns erhaltene Rolandslied könne nicht eines der ersten Heldenepen gewesen sein, da es eine fertige Technik aufweise) gegen die Annahme von einer umfangreichen, uns verlorenen Ependichtung.

* * *

So ergab sich für uns die Wahrscheinlichkeit (und mehr als Wahrscheinlichkeit werden wir in diesen Fragen nicht erreichen), daß das altfranzösische Heldenepos nicht im Volke entstanden ist, sondern bei den Geistlichen. Es ergab sich das gleiche, was meine letzten, noch unveröffentlichten syntaktischen Studien (die als „Historische französische Syntax" erscheinen sollen) mich lehrten (und das ist es, was mich ermutigte, mich in eine Debatte zu mischen, an der so viel ausgezeichnete Gelehrte, mit ganz anderen Waffen ausgerüstet, sich beteiligt haben, ohne zu einer Einigung zu gelangen). Es geht natürlich nicht an, daß ich meine syntaktischen Argumente hier ausbreite. Nur auf eine (schon oft beleuchtete) Tatsache sei hingewiesen: von dem ganzen Reichtum des Lateinischen an Konjunktionen hat das Volk so ziemlich alles untergehen lassen (selbst so häufige Bindewörter wie *ut* und *cum*): was sich in das Altfranzösische hinübergerettet hat, sind die absolut unentbehrlichen Mittel des Gedankenausdrucks: 'und', 'oder', 'daß', 'wenn' und 'weil' (*et; ou* < aut, *que; se*, später *si*, < si; *quant* < quando); vgl. Vossler, Frankreichs Kultur . . ., S. 62). Es sind diejenigen Konjunktionen, die unsere Kinder schon beherrschen, wann sie nur eben sprechen gelernt haben. Darin zeigt sich geistige Armut, Rückgang der Kultur; Vossler a. a. O. führt auf diesen Mangel die Unbeholfenheit der altfranzösischen Erzählungskunst zurück. — Wenn nun aber das heutige Französisch wieder ebensoviel Bindewörter aufweist wie das klassische Latein, so sind sie, bis auf die obigen Fünf, sämtlich erst im Laufe der Jahrhunderte geschaffen worden (durch Bedeutungswandel der alten oder durch Neubildungen mit lateinischem Material). Geschaffen von den Gelehrten — nicht vom Volke.

Das eigentliche Problem, das das Mittelalter uns aufgibt und zu dessen Lösung wir Philologen unser Teil beizutragen haben, scheint mir dieses: Wie ist aus der anfangs alles beherrschenden geistlichen Kultur eine weltliche (a-kirchliche oder sogar anti-kirchliche) herausgewachsen? Und deshalb kann ich an weltliche Dichtungen, die, noch vor den uns überlieferten geistlichen, im Volke entstanden wären, nicht glauben.

---

[1]) und wahrscheinlich auch in der übrigen Romania: ital., prov., span., portug. *lagrimar(e)* werden gelehrt sein, aus dem Kultus stammen, denn das übliche Wort für Weinen ist auch in Spanien *llorar* (port. *chorar*), in Italien *piangere*. — *Larmoyer* (altfranz. *lermier, larmier*) kommt nicht von *lacrimare*, sondern ist eine Ableitung von *larme*.

BOCCACCIOSTIL IM „DON QUIJOTE“.

Von

HELMUT HATZFELD.

Eigenartig und schwer zu präzisieren ist das künstlerische Verhältnis des Cervantes zu dem Autor, der für ihn wohl das größte Bildungserlebnis bedeutet, der ihn die italienische Form der Literaturnovelle nach Spanien verpflanzen ließ und der ihm als Erzähler so sehr seinen Stempel aufgedrückt hat, daß ihn Tirso de Molina «nuestro español Boccaccio» nennen konnte. Denn der Einfluß des Boccaccio auf Cervantes erstreckt sich nicht nur auf die Form der Novelas ejemplares im Ganzen, sondern er ist letzten Endes ein tiefgehender stilistischer Einfluß[1]), der deshalb so schwer zu fassen ist, weil Cervantes den Certaldesen nie direkt[2]), stofflich, technisch, äußerlich nachahmt, und weil Stileinflüsse losgelöst von greifbaren ähnlichen Stoffen und Motiven, zumal wenn es sich um Werke verschiedener Sprachen handelt, scharfes Sehen fordern. Menéndez y Pelayo hat immerhin die Aufmerksamkeit auf die Werke des Boccaccio gelenkt, die seiner Meinung nach das Hauptwerk des Cervantes stilistisch vor allem inspiriert haben[3]). Er nennt als solche Inspirationsquellen den «Ameto», die «Fiammetta» und das «Decamerone»[4]). Wir wollen versuchen, dem Einfluß dieser drei Werke auf den Stil des «Don Quijote» im einzelnen nachzugehen. Das, was den unter sich wieder so verschiedenen Physiognomien des Ameto, der Fiammetta und des Decamerone als gemeinsamer Zug aufgeprägt ist, das wollen wir als Boccacciostil bezeichnen. Um uns aber unter „Boccacciostil“ von vornherein eine bestimmte Vorstellung machen zu können, wollen wir ihn einmal vorläufig mit dem Worte grob umschreiben, das sich dem Italiener mit dem Begriffe Boccacciostil zwangsläufig verbindet, nämlich mit «periodare». Die Feststellung dieses, der spanischen Literaturtradition durchaus nicht geläufigen «Periodare» bei Cervantes führt notwendig zu Boccaccio. Allerdings ergibt sich hier sofort auch wieder eine Einschränkung: die Prosakunst des Periodare wird meistens nur syntaktisch gewürdigt, als die majestätische Folge von hypotaktischen Satzgebilden, in denen sich Bedingungs-, Folge- und Einräumungssätze mit ihrem Hyperbaton und ihren gleichmäßig abgezirkelten Satzlängen, Digressionen und Parenthesen ununterbrochen ablösen. Das versteht man im allgemeinen unter der klassizistischen Periode, dem «dire classico». In all diesen Dingen ist Cervantes mit seiner Vorliebe für die Parataxe und die syntaktische Klarheit im «Don Quijote» entschieden von Boccaccio abgerückt[5]). Allein das Periodare hat auch seine stilistischen Seiten, die man schlagwortartig kennzeichnen mag als Antithese, Epithese und Rhythmus. An diesen Charakteristiken des Boccacciostiles hat sich Cervantes ohne Zweifel inspiriert und es kommt darauf an zu zeigen, worin Cervantes auf Grund innerer Bedingtheiten dem Boccaccio folgen konnte und worin nicht.

[1]) «una influencia estilística muy honda». Menéndez y Pelayo, Orígenes de la Novela II, 17.

[2]) «nunca imita a Boccaccio directamente» ebda.

[3]) In dem Aufsatz: «Cultura literaria de Cervantes etc.» in «Estudios de crítica literaria». 4ª serie 1905, p. 23.

[4]) Die geradezu verblüffende Merkwürdigkeit, daß nicht die geringste stoffliche Berührung zwischen dem Decamerone und dem Gesamtwerk des Cervantes besteht, ergibt sich untrüglich aus dem großen Aufsatz von C. B. Bourland, Boccaccio and the Decameron in Castilian und Catalan Literature. Revue Hispanique 1905, 189ff.

[5]) Schwere hypotaktische Satzgebilde nur vereinzelt (Curioso impertinente, Española Inglesa, Fuerza de la Sangre).

1. Die Antithese.

Die Antithese als solche kennt Cervantes von Hause aus. Wie sollte sie ihm auch fremd sein als typischem Spanier, der die große idealistisch-realistische Temperamentsantithese seines Volkes[1]) am stärksten erlebte und ihr in den Gestalten des Don Quijote und des Sancho Panza zur klassischen Objektivierung verhalf? Aber es ist interessant zu sehen, daß diese Antithese, die nur im Temperament, nicht in der Weltanschauung, begründet liegt, einen durchaus versöhnlichen Ausdruck findet: Harmonisch gehen Don Quijote und Sancho trotz ihrer charakterologischen Gegensätze nebeneinander her und bilden eine Einheitsfront gegen die Umwelt. Stilistisch betrachtet ist der normale sprachliche Ausdruck der Cervantinischen Antithese nicht die schroffe Form der parallel gestellten Gegensätze, sondern die milde Form der chiastischen Stellung der antithetischen Glieder oder der absichtlichen Störung der Symmetrie der Parallelantithese[2]). Dieser Typ der unsymmetrischen Antithese ist echt spanische Tradition vom Amadís[3]) her; er ist für Cervantes der naturgegebene. Ganz anders liegt die Sache bei Boccaccio. Wenn er in der Wiedererweckung der klassisch-lateinischen Parallelantithese, in ihrer periodischen Übertreibung und symmetrischen Zuspitzung Genüge fand, so entsprach das bei ihm am Morgen der Renaissance einem brennend gewordenen Kontrast weltanschaulicher Natur, der sich zwischen mittelalterlichem Christentum und neugefundenem klassischem Heidentum in der Seele des Boccaccio auftat, einem Kontrast, der das „Memento mori" mit dem „Memento laetari" niemals vereinigen kann, einem Kontrast, der den wüstesten Derbheiten Dioneos, des privilegierten Erzählers der jeweils letzten Novelle an den einzelnen Tagen des Decamerone, fein überhauchte Balladen im dolce stil nuovo unmittelbar folgen läßt, einen Kontrast, der den vornehmen Damen der Florentiner Gesellschaft, die sich ihren Kavalieren gegenüber so unendlich korrekt benehmen, unter Hintansetzung jeglicher charakterologischer Wahrscheinlichkeit, die bedenklichsten Zoten und pöbelhaftesten Skandalgeschichten in den Mund legt[4]). So betrachtet ist die Parallelantithese bei Boccaccio keine „Nachahmung" klassischer Rhetorik, sondern sie ist, wie das ganze Periodare, in erster Linie für ihn natürlicher Ausdruck[5]). Dieser Boccaccio-Antithese begegnet nun Cervantes am Ende eines Zeitalters, das für lateinische Rhetorik ohnehin eine große Neigung hatte, eines Zeitalters, in dem der spanische Humanismus die lateinischen Oratoren gehegt und gepflegt, in dem der Mystiker Luis de Granada die alte Rhetorik mit seiner «Rhetorica ecclesiastica» theoretisch, in seinen Schriften praktisch wiederbelebt hat, nachdem Erasmus die alten ciceronianischen Kanzelreden eines hl. Cyprianus gedruckt herausgegeben hatte. Und in dieser Atmosphäre kann sich auch Cervantes, der «ingenio lego», dessen direkte Berührung mit dem klassischen

[1]) Neuerdings stark von Ludwig Pfandl unterstrichener Gedanke in der Einleitung zu seiner Spanischen Literaturgeschichte und im Schlußkapitel seines Buches über Spanische Kultur und Sitte.

[2]) Zur Kontrolle dieses Sachverhaltes sei auf die Antithesenliste bei Cejador, (Lengua de Cervantes I, § 282) verwiesen.

[3]) z. B. Vale más ser sojuzgados y apremiados de los buenos fuera de nuestra libertad que con ella servir y obedecer a los malos. Am. IV, 36. — No menos la buena voluntad reputar se debe que la buena obra, porque allí nace y aquel es el fundamento della. Am. IV, 8.

[4]) Vgl. V. Cian, L'Organismo del Decameron p. 207/8 in dem Sammelband: Studii su G. Boccaccio. Castelfiorentino 1913.

[5]) Francesco Beneducci vertritt in seinem Aufsatz «Il problema storico della prosa nella letteratura italiana», Festschrift für Francesco Flamini, Pisa (= Raccolta di studî di storia e critica letteraria) 1918 p. 51ff. die Auffassung, daß die pomphafte italienische Periode letztlich natürlicher Ausdruck sei und nicht nur „Klassizismus", da sie sich auch in nichtklassizistischer Prosa, in den Fioretti, bei D. Compagni und Passavanti fände.

Altertum keine intensive gewesen sein kann, einer ästhetischen Erscheinung, wie sie die Monumentalität der Boccaccio'schen symmetrischen Antithese darstellt, nicht entziehen. Er erlebt im Gegensatz zu den Humanisten klassische Sprachpracht indirekt, in italienischer Steigerung und Eigenform.

Gerade bei der Antithese ist diese Tatsache zu greifen. Ihrem Kult schafft er im «Curioso Impertinente» (D. Q. I, 33ff.) ein deutliches Denkmal. Wie etwa Titus in der bekannten Novelle des Decamerone (X, 8) vor den Verwandten des Freundes und der Braut eine antithetisch-rhetorische Rechtfertigungsrede hält, weil sich beide Parteien durch Ablistung der Sofronia von ihm betrogen glauben, so hält im «Curioso Impertinente» Lotario dem Freunde Anselmo eine Rede, um ihn von dem Plane, seine junge Frau Camila durch ihn versuchen zu lassen, abzubringen. Cejador, der bei der Charakterisierung dieser Novelle, ohne auf eine konkrete Parallele hinzuweisen, vom plateresken Stil des Don Quijote spricht, hebt mit Recht als typischste Eigenart hervor die «Antítesis elegantes, recortes acicalados» und die «clausulas de identica largura y como paralelas» [1]). Wir vergleichen Einzelheiten dieser Antithesenart bei:

Cervantes (*Lotario*) und	Boccaccio (*Tito Quinzio*)
Imagino *o que no me conoces o que* yo *no te conozco* . . ., bien *sé que eres Anselmo* y tu *sabes que yo soy Lotario* . . ., yo *pienso que* no *eres el Anselmo* que solías y tu debes de haber *pensado que* tampoco yo *soy el Lotario* que debía ser, porque *las* cosas *que me has dicho* ni son de *aquel Anselmo* mi amigo	*Gli amici* noi abbiamo *quali ce li eleggiamo e i parenti quali gli ci da la fortuna* . . . E il vero ch'*egli è Ateniese* ed *io Romano* . . . *io* sia *di città libera* et *egli di tributaria* . . . *io* sia *di città donna* . . . et *egli di città obbediente* . . . io ne (di ricchezze) sono non *come cupido*, ma *come amato* dalla fortuna, abbondante . . . e possente padrone così
ni las que me pides se han de pedir a *aquel Lotario* que tu conoces.	*nelle pubbliche opportunità* come *ne' bisogni privati.*

Als zweites Beispiel für diese echt Boccaccio-mäßige Parallelantithese in wirkungsvoller Häufung mögen nebeneinandergestellt werden die Klage der verlassenen Dorotea (D. Q. I, 28) und die der verlassenen Fiammetta (Bibliotheca Romanica p. 186). Dorotea stellt ihre eigenen Belange denen ihres Verführers Fernando entgegen, Fiammetta ihre Leiden denen des Odysseus (zum Vergleich):

Dorotea	Fiammetta
(F.) no sólo *me ablandaba*, pero *me endurecía* . . . Sus pensamientos más se encaminaban *a su gusto* que *a mi provecho* . . . Dann direkt: Si *tu tienes ceñido mi cuerpo con tus brazos, yo tengo atada mi alma con mis buenos deseos* . . .	*Egli* sempre *negli affanni* e *ne' pericoli usato*, ma *io nella* mia *camera* . . . *usa di trastullarmi* col lascivo amore . . . . .; *egli da Nettuno stimolato* ed in varie parti postato, ma *io* . . . *infestata dal* sollecito *Amore, egli non temeva la* morte, . . . ma *io la temo.*
tu vasalla soy, pero no *tu esclava* . . ., en tanto me estimo *yo villana y labradora* como *tu señor y caballero.*	*Egli della sua fatica* . . . sperava *eterna gloria e fama*; ma *io delle mie vituperio* temo *ed infamia.*

[1]) Cejador, Lengua de Cervantes I, p. 546.

Cervantes gebraucht diese Boccaccio abgelauschte Antithese nie zu eigenem darstellendem Bericht, sondern er legt sie nur Personen zu ähnlichen Zwecken, wie sie Boccaccio kennt, in den Mund. Rhetorisch wie Madonna Filippa (Decamerone VI, 7) vor Gericht ihren Ehebruch verteidigt, verteidigt Marcela (D. Q. I, 14) ihre Sprödigkeit gegen Grisostomo, dessen Tod ihr zur Last gelegt wird. Cardenio formt Boccaccio'sche Antithesen beim Erzählen seiner Liebesgeschichte (D. Q. I, 24), Don Quijote verschmäht sie nicht bei seinen vergleichenden Reden über Mönch und Ritter (I, 13), Waffen und Wissenschaft (I, 38), Tollkühnheit und Feigheit (II, 17), Hofkavalier und fahrenden Ritter (II, 8; II, 18).

Die schroffe Gegensätzlichkeit des Boccaccio hat aber noch andere kleinere, unmerklichere Ausdrucksmittel, die Cervantes übernimmt. Das Zugeständnis, das einen auftauchenden Widerspruch und Gegensatz vorbeugend widerlegt, hat seinen klassischen Ausdruck gefunden in dem «conciossiacosachè». Ein Blick in das Diccionario de la Lengua de Cervantes von Cejador belehrt uns, daß gerade in dem «Curioso Impertinente» diese eigentümliche Konjunktion in einem mehrfach verwandten, sonst selteneren puesto que = aunque ihr Äquivalent gefunden hat. Der gegensätzliche Übergang «ma la fortuna» und antithetische Anknüpfungen mit „la fortuna nimica" u. dgl. finden in Wendungen wie «pero la fortuna», «la fortuna contraria» usw. ihre Entsprechungen, z. B.:

Cervantes	Boccaccio
Pero la fortuna lo hizo mejor que se pensaba (I, 52)	Ma la fortuna la letizia rivolse in triste pianto (Dec. IV, 1)
Pero la fortuna ordenó las cosas muy al revés (II, 30)	Ma la fortuna in pianto muto la letizia (Dec. V. 1)
Fuele la fortuna contraria (I, 42)	La fortuna nimica de' felici s'oppose (Dec. III, 7)

Die gegensätzliche Überblickung des Ganzen und der Einzelteile bei Gegenständen, Personen und Gruppen hat bei Boccaccio stehenden Ausdruck gefunden in Wendungen wie «ciascun per sè e poi tutti insieme» (Dec. III, 7), «tutte insieme e ciascuna per sè» (Ameto[1]) p. 55) und so weiter, die leicht variiert überaus häufig wiederkehren. Sie haben in ebenso auffallender Häufigkeit ihre Entsprechungen im Don Quijote als «cada cosa (de) por sí y todas juntas» (II, 23; II, 58), «todos juntos y cada uno de por sí» (II, 40) usw.

Eine ganz besondere Eigentümlichkeit des stark antithetischen Gefühles Boccaccios ist die, daß er sich zu einer rhetorischen Frage, die an sich schon Verneinung bedeutet, noch eine negierende Antwort schafft und so gewissermaßen Frager und Verneiner in plastischer Zweiheit hinstellt. Bei Cervantes begegnen Nachahmungen dieser lehrhaft beantworteten Frage bezeichnenderweise in der „plateresken" Novelle vom törichten Vorwitz (D. Q. I, 33ff.) auf Schritt und Tritt, während in der rein spanisch-nationalen Novelle vom algerischen Gefangenen (D. Q. I, 41ff.) zur Not ein einziger Fall festzustellen ist[2]).

Beispiele

aus dem Curioso Impertinente	aus Boccaccio-Werken.
¿ Pero dónde se hallará amigo tan discreto? *No lo sé yo por cierto,* solo Lotario era este.	E chi sarebbe colui che dicesse che non dovesse molto più essere da riprendere... una povera donna... che una donna rica? *Certo io non credo niuno.* (Dec. II, 8)

[1]) Ameto wird nach der Ausgabe Parma 1802 (Amoretti) zitiert nach Seitenzahlen.

[2]) Agimorato: «¿ Pensais que es por piedad? *no por cierto*» (I, 41).

¿ Si se rompiese (la castidad), no se perdía todo? *Si por cierto.*	Tedaldo meritò queste cose? *Certo non fece.* (Dec. III, 7)
¿ Tiene por ventura una resolución gallarda necesidad de consejo alguno? *No por cierto.*	E che certezza di doglia puote uno render testimoniando cosa che egli non provò mai? *certo niuna.* (Fiamm. p. 178)
¿ Tu no me has dicho que tengo de persuadir a una honesta? *Si que me lo has dicho.*	Che poterono più gli Dii . . . contro a costei? *Certo nulla mi pare* usw.

Das antithetische Grundgefühl des Boccaccio is sehr gut zu beobachten auf dem ihm eigensten Gebiet, dem der Erotik. Die «Fiammetta», die des Dichters eigene erotische Erlebnisse mit überzeugendster Einfühlung auf die weibliche Seite[1]) überträgt, bietet eine Überfülle von Gefühlen und Stimmungen erotischer Zerrissenheit, die hervorgeht aus Gegensätzen wie Sexualtrieb und Schamgefühl, Verführung und Hingabe, Lust und Reue, Vertrauen und Betrug, Sehnsucht und Verlassensein, Wehmut und Verzweiflung. Und die stilistische Frucht dieser sich bekämpfenden Stimmungen ist vor allem das berühmte schmachtende, zweifelnde, melancholische, sentimentale, die innere Zerrissenheit verdeutlichende «non so che». So häufig es in der Fiammetta auch wiederkehrt, immer ist es und wirkt es so echt und wahr, wie vielleicht nur noch bei einem zweiten typisch-erotischen Dichter, bei Torquato Tasso. Daß die Geschichte Fiammettas, die Geschichte der treulos verlassenen Verführten, das Vorbild der Geschichte der Dorotea (D. Q. I, 28), der von Fernando verlassenen Geliebten ist, daran kann bei dem ungeheuren Einfluß, den die Fiammetta im 16. Jahrhundert innerhalb und außerhalb Italiens noch hatte[2]), gar kein Zweifel sein[3]). Allein Cervantes, der Anti-Erotiker, dessen eigentliches Liebesmotiv nicht die fessellose Leidenschaft ist, sondern die zarte reine frauliche Liebe, die weniger Eros als Sympathie ist (so wie er sie in Doña Clara (I, 43) und Zoraida (I, 39ff.) gestaltet hat), Cervantes, der Zeitgenosse des Konzils von Trient, das in scharfen Canones den Unfug der clandestinen Ehe bekämpfte, hat ohne jegliches Verhältnis zur Fiammetta aus der Erzählung Doroteas die Geschichte einer clandestinen Ehe gemacht. Die Verführung geht in einer unglaublich rationalistischen Weise vor sich, ähnlich wie in der Novela ejemplar «La Fuerza de la Sangre» und die Sehnsucht nach dem Geliebten läuft auf einen Rechtsanspruch hinaus, ähnlich wie in den «Dos Doncellas». Die ganze Geschichte paßt so schlecht in den Mund der schönen Dorotea, daß durch sie die ganze Romantik der Situation, in der sie sie erzählt, aufgehoben und gefährdet erscheint. Trotz dieser inneren Unmöglichkeit einer Anpassung an die Fiammetta-Leidenschaft, hat Cervantes in Doroteas Erzählung jenes «non so che» nachzuahmen versucht; aber ihm fehlt letztlich jener Sinn und jenes Gefühl, die dem Ausdruck in der Fiammetta zu Grunde liegen und deshalb wirkt es so leer und so schwach.

---

[1]) La Fiammetta è un romanzo intimo e psicologico, dove una giovane amata e abbandonata, narra ella medesima la sua storia rivelando con la più fina analisi le sue impressioni. De Sanctis, Storia della letteratura italiana (I, 296).

[2]) Vgl. Albertazzi, Il Romanzo (p. 38).

[3]) Warum Hurtado und Palencia, Historia de la literatura española p. 248 nur einen indirekten Einfluß der Fiammetta auf Cervantes über Diego de San Pedros «Carcel de amor» (1492!) annehmen, trotzdem C. die Fiammetta italienisch gelesen haben muß und es außerdem seit 1497 spanische Übersetzungen gab, ist nicht einzusehen.

Man vergleiche z. B.

Dorotea und Fiammetta

(bei ihren Berichten über 1. den Verführer, 2. die Hingabe und 3. die Ahnung des Verlassenwerdens):

Dorotea	Fiammetta
1. Me daba un *no sé qué* de contento verme tan querida y estimada de un tan principal caballero.	Egli... in me le fiamme accese facea più vive, e *non so quali* ispente, se alcuna ve n'era accendeva. (p. 23)
2. Comenzó a decirme tales razones que *no sé cómo* es posible que tenga tanta habilidad la mentira.	Io *non so chi* mit condusse a romper le sante leggi, od Amore o la forma di Panfilo. (p. 180)
3. El se fué y yo quedé *ni sé si* triste *o* alegre. (I, 28)	L'anima, spesse volte conoscitrice de'suoi futuri mali, presa da *non so che* paura, tremava forte. (III, p. 69)

Soll sich Cervantes nun am Ende gar dieser seiner Schwäche bewußt geworden sein und das «non so che» später im Sinne einer abgebrauchten und nicht mehr empfundenen sentimentalen Formel nachträglich parodiert haben? Auf jeden Fall fällt auf, daß Cervantes innerhalb seines Don Quijote außer dieser ernsten noch zwei geradezu burleske Verführungsgeschichten bringt; die eine ist die Verführung der Antonomasía durch Clavijo (II, 38), die andere die der Tochter der Doña Rodríguez (II, 48). Erstere wird von Antonomasías angeblicher Amme, letztere von der Mutter der Verführten erzählt und beide Erzählerinnen klagen **ihr** Leid statt des Leides der Verführten in dem «no sé qué»-Tone[1]).

[1]) Die Amme (Dueña dolorida): «(Don Clavijo) me rindió la voluntad con *no sé qué* dijes y brincos ... (Bestechung); ... me pareció que la iba descubriendo *no sé qué* hinchazón del vientre de Antonomasía (Schwangerschaft)» (II, 38). Die Doña Rodríguez: «*No sé* cómo ni cómo no ellos se juntaron y debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija» (II, 48). Daß hier nicht das rein dubitative no sé, sondern ein parodiertes melancholisches no sé vorliegt, ergibt sich aus dem Zusammenhang.

2. Die Epithese.

Bei dem Versuche des Boccaccio, für seine rhetorische **Prosa** auch den **poetischen** Stil der klassischen Dichter auszunützen, muß unbedingt auffallen, daß er bei der Benützung der vergilianischen und ovidianischen, ja homerischen[1]) Stilmittel Metapher und Vergleich schwer vernachlässigt und sich statt deren auf eine besondere Pflege der **Epithese** beschränkt. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir darin wiederum die Neigung einer stark antithetischen Natur sehen, durch epithetische Charakterisierung der Dinge sie gegensätzlich gegeneinander abzugrenzen. Das ist vielleicht der innere Sinn seines in seinem Jugendstil so bevorzugten Epitheton ornans, das ihm allerdings unter der Hand zum Problem der Euphonie wird und dessen Einbeziehung in den Rhythmus der Satzperiode er sich dann zur Aufgabe macht[2]). Für Cervantes ist das Boccaccio'sche Epitheton von Anfang an eine euphonische Angelegenheit, die er ganz deutlich zur Ausschmückung solcher Stellen seines Romans wertet, die er bei seiner Phantasie unbedingt als **akustische** Phänomene empfindet. Man denke an die Rede Don Quijotes über das goldene Zeitalter (I, 11) oder an die große Ritter- und Heeresliste, eine ekstatische Deklamation (I, 18). Auch hier ist wieder zu sagen, daß Cervantes eben bei Boccaccio

[1]) Über Boccaccios Homerstudien vgl. Hauvette, Boccace p. 364ff.

[2]) Das tadelnde Werturteil M. Pelayos dafür, Cultura literaria ... p. 23: «tendencia *a confundir* el ritmo oratorio con el poético» scheint nicht berechtigt.

das Erlebnis euphonischen Sprachprunkes findet, das die Humanisten bei den Klassikern selber fanden. Und deshalb ist es für Cervantes evident unrichtig, z. B. als Quelle der Rede auf das goldene Zeitalter den großen Monolog des Hippolytus in Senecas Phaedra (I, 483ff.) anzuführen[1]). Denn zwischen Cervantes und Seneca bestehen außer im Thema selbst, nicht die geringsten Ähnlichkeiten, wohl aber bestehen solche zwischen Cervantes und jenen Variationen, die Boccaccio an Seneca (und Ovid) vorgenommen hat. Boccaccio aber hat das Thema des goldenen Zeitalters im Ameto und in der Fiammetta behandelt, beide Male in einem wohl kadenzierten adjektivischen Epithesenstil, der ganz ähnlich bei Cervantes wieder erscheint. Wir konfrontieren entsprechende Stellen aus:

Don Quijote I, 11

A nadie le era necesario para alcanzar su *ordinario sustento* tomar otro trabajo que alzar la mano, y alcanzarle de las *robustas encinas* que *liberalmente* les estaban *convidando* con su *dulce y sazonado fruto*. Las *claras fuentes* y *corrientes ríos* en *magnífica abundancia*, *sabrosas y trasparentes aguas* les ofrecían ....
Aun no se había atrevido la *pesada reja* del *corvo arado* a abrir ni visitar las *entrañas piadosas* de nuestra primera madre.

Ameto 94ff. und

La *terra* più *copiosa* di beni che di gente per sè a' *rozzi popoli* fedele donava i nutrimenti; perocchè le *ramose quercie* abbondanti di *molte ghiande* soddisfacevano a *tutti i digiuni*... Niuno fiume era che non porgesse *dolcissimi beveraggi* alli suoi popoli ....

La *terra*, *sostentitrice* di tutti gli affanni, ancora intera, rotta da Saturno col *ricurvo arato* ricevette i *nuovi semi*.

Fiammetta V, 120ff.

La fame i *colti pomi* nelle *fedelissime selve* raccolti scacciano e le *nuove erbette* di loro *propria volontà* fuori della terra uscite, sopra *i piccioli monti*, ancora gli (= all'uomo ministrano *saporosi cibi*. Oh quanto gli è a temprare la sete dolce, *l'acqua della fonte presa* e del rivo con *mano concava*.

Wie glücklich der Boccaccio'sche Epithesenstil von Cervantes nachgeahmt wird, zeigt sich besonders in den Fällen, wo die Epithese nicht einfache adjektivische Form hat, sondern die Gestalt des großen ornamentalen Attributes annimmt. Vielgestaltiger und pompöser als bei den klassischen Vorbildern hat dieses ornamentale Attribut bei Boccaccio zwei deutlich unterscheidbare Formen gefunden, den offenen und den geschlossenen Ausdruck. Offen kann man einen solchen Ausdruck nennen, wenn das gesamte Attribut appositionsmäßig einem Substantiv angehängt ist (Le guance, non tumefatte nè per magrezza rigide, Ameto 39), geschlossen, wenn das Attribut zwischen Artikel und Substantiv eingeschlossen ist (Le non tumefatte nè per magrezza rigide guance). Zunächst einige Beispiele:

Offene Ausdrücke (nach Typen geordnet)

Cervantes	Boccaccio
una tela de varios lazos tejida (I, 47)	i giardini di varie piante fronzuti (Dec. VIII Einl. p. 106)
los tartesios campos de pastos abundantes (I, 18)	le terre Boemie abbondevoli di metalli (Ameto 111)

[1]) «En el Hipólito de Séneca pudo inspirarse para la pintura del Siglo de Oro». Hurtado y Palencia p. 507.

Pisuerga famoso por la mansedumbre de su corriente (I, 18)	Atalanta velocissima nel suo corso (Am. 102)
el tortuoso Guadiana celebrado por su escondido curso (I, 18)	il tempestoso Danubio crescente per le risolute nevi (Am. 95)
los Numidas dudosos en sus promesas (I, 18)	i Campidogli non rozzi con i scaglioni di zolle (Am. 143)
los Persas en areos y flechas famosos (I, 18)	i monti di Emazia a'lievi venti mossi (Am. 144)
los de hierro vestidos, reliquias antiguas de la sangre goda (I, 18)	il crudele Vandalo, d'Italia guastatore e ferocissimo enemico (Am. 183)
los que beben las dulces aguas del famoso Xanto (I, 18)	colui che i togati Gallici regge (Am. 111)

Geschlossene Ausdrücke.

el siempre rico y dorado Tajo (I, 18)	la lungamente riverita Bellona (Am. 117)
la por tantos modos matirizada seda (I, 11)	i non conosciuti ancora tiepidi e dilettevoli bagni di Baja (Am. 140).

Es muß gleich gesagt werden, diese geschlossenen Ausdrücke (il non bene coltivato Iddio Am. 98; questa talora vana y talora infinita speranza, Fiam. V, 114) sind bei Boccaccio weit seltener als die offenen, aber sie berühren sich mit spanischen Sprachschöpfungen des Ritterstils wie «la sin par Oriana (Dulcinea)» und so werden sie von Cervantes als alte Bekannte empfunden und aus einer sprachfreudigen Amalgamierung spanischen Nationalgutes mit italienischer Klassik schafft er die wunderschönen Ausdrücke, die jedem Leser des Don Quijote im Gedächtnis haften, und die zum eisernen Bestand seines komisch-satirischen Stiles gehören: «esta nueva y jamás vista historia» I, 52, «esta hasta aquí dulce historia» II, 39, «la ya puesta en olvido andante caballería» II, 25, «la convertida en labradora Dulcinea» II, 60, «el jamás come se debe alabado D. Quijote» II, 64 und öfters, «o fuerte y sobre todo encarecimiento animoso D. Quijote» II, 17 usw. Hier können wir eine äußerst wichtige Befruchtung des Cervantes durch den Epithesenstil feststellen.

Diese Befruchtung zeigt sich auch an rein satirischen Stellen. Die Weissagung des Barbiers I, 46, die nach Marín eine Stelle des Caballero del Febo parodiert, ist von dem kaballeresken Vorbild abweichend deutlich am euphonischen Epithesenstil genährt: «... cuando el *furibundo león manchego* con la *blanca paloma tobosina* yacieren en uno ... humilladas las *altas cervices* al *blando yugo matrimoñesco:* de cuyo *inaudito consorcio* saldrán a la luz del orbe los *bravos cachorros* que imitarán las *rapantes garras* del *valeroso padre* ...» (I, 46).

Endlich kommt Boccaccios Epithesenstil der bei Cervantes an sich sehr im Argen liegenden Naturschilderung zu gute. Boccaccio steht in Italien mit Petrarca und mit (etwas später) Enea Silvio Piccolomini an der Spitze einer Entwicklung, die sich langsam zu einem Naturgefühl und zu einer persönlichen Naturschilderung durchzutasten sucht[1]). Wir wissen heute allerdings, daß keiner Bestrebung der italienischen Renaissance weniger Erfolg beschieden war als gerade dieser. In Spanien sind im 16. Jahrhundert für einen neuen die mittelalterliche Naturfremdheit überwindenden Natursinn, die großen Mystiker ausgenommen, auch nicht die geringsten Spuren vorhanden. Was Ritter- und Schäferroman an Naturschilderungen bieten, sind armselige Klischees. Ihnen gegenüber mußte der ebenfalls naturfremde Cervantes das,

[1]) Vgl. R. Hennig, Die Entwicklung des Naturgefühls. Leipzig 1912 (Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung Heft 17).

was er bei Boccaccio fand, als etwas Besseres und Nachahmenswertes empfinden. Boccaccio selbst hat nicht etwa die Natur neu erlebt und darnach neue Eindrücke festgehalten, aber er hat die aus Altertum und Mittelalter überkommenen stereotypen Schilderungen durch Variierung und Erweiterung gewandelt, so daß man bei ihm zwei vielfach modifizierte Typen der Natur-, vor allem der Morgenstimmung unterscheiden kann, die kleine idyllische und die große mythologische Schilderung. Beide Typen benützen zur Erreichung ihres Zweckes die Epithese. Zum ersten Typ muß man die Morgenschilderungen rechnen, die die einzelnen giornate des Decamerone einleiten, zum zweiten die Naturschilderungen, wie sie sich in dem Ameto und in der Fiammetta finden. Cervantes kennt auch beide Typen, die kurze und die lange Morgenschilderung. Erstere findet sich D. Q. I, 8; I, 13; I, 20; II, 20; letztere D. Q. I, 2; II, 14; II, 35; II, 61. Cervantes unterscheidet sich hier allerdings in zwei Punkten von Boccaccio: Erstens strebt er sichtlich nach einer Verdeutlichung der Natur durch Bevorzugung der breiten Schilderungen; er sucht dabei das Mythologische zu ironisieren (I, 2) oder zu eliminieren[1]), allein — und darin bleibt er Boccaccio verhaftet — statt durch subjektivere Mittel, wie Ausruf, Vergleich, Hervorhebung einmaliger und neuartiger Einzelheiten, wirkliche Eindrücke zu schaffen, charakterisiert auch er durch objektiv-klangvolle Epithesen und macht dadurch aus diesen Schilderungen nicht eine Angelegenheit des Naturgefühls, sondern des sprachlichen Rhythmus, von dem nachher noch zu reden sein wird. Zweitens belebt er trotzdem auch diese Schilderungen, sobald sein offensichtlich dynamisches Grundgefühl den statischen Boccaccio-Rhythmus überwindend zerstört, so daß man stellenweise an ein wirkliches Erleben zu glauben geneigt ist.

Die kurzen Morgenschilderungen greifen ein traditionelles Detail wie den Gesang der Vögel (1) oder das allmähliche Deutlichwerden der Gegenstände (2), oder das Trocknen der Tauperlen durch die Sonnenstrahlen (3) heraus, und paraphrasieren solche Einzelheiten:

z. B. Cervantes	Boccaccio
1. El canto de las *aves* que *muchas* y muy regocijadamente la venida del nuevo día saludaban (no fuera parte para despertarle) I, 8	Da'*dolci canti* degli uccelli, li quali la prima ora del giorno su per gli albuscelli *tutti lieti* cantavano (incitata F. su si levó) Dec. V. Einl.
2. Acabó en esto de descubrirse el alba y de parecer *distintamente las cosas* I, 20	Ogni ombra partitasi *manifestamente le cose* si conoscevano. Dec. VIII. Einl.
3. La *blanca aurora* había dado lugar a que el *luciente Febo* con el ardor de sus *calientes rayos* las *liquidas perlas* de sus *cabellos de oro* enjugase II, 20	L'Aurora aveva rimossi i *notturni fuochi*, e Febo avea già rasciutte le *brinose erbe*. (zit. bei De Sanctis, Storia de la litteratura italiana I, 284).

Der Typ der langen Naturschilderung, bei dem sich Cervantes ebenfalls deutlich mit Boccaccio berührt (trotz seiner offenkundigen Ironie), ist auf feinste Pflege von Epithese und Rhythmus bedacht unter Zuhilfenahme mythologischer Dekoration. Wir vergleichen:

Don Quijote I, 2 Erwachen des Morgens	und	Ameto p. 23 Erwachen des Frühlings
Apenas había el *rubicundo Apolo* tendido por la faz de la *ancha y espaciosa tierra* las *doradas*		Poiche Febo venuto nel *Montone Frisseo* rende alla terra il *piacevole vestimento* di *fiori innu-*

[1]) Darin zeigt er sich wiederum als der «ingenio lego» und als der Vertreter einer Zeit, die der Humanistenbegeisterung schon kritisch gegenüberstand.

hebras[1]) de sus *hermosos cabellos*[1]) y apenas *los pequeños y pintados pajarillos* con sus *arpadas lenguas*[1]) habían saludado *con dulce y meliflua armonía* la venida de la *rosada aurora* etc.

merabili colorato e gli alberi di *graziose frondi* ... *ricoperti* sostennero i *lieti uccelli* e *le allodole imitanti l'umane cetere* col loro canto gaje cominciarono a riprendere il cielo, e tutta la terra ... da *argentali onde* rigata si mostra allegra ...

So humorvoll das «Apenas había el rubicundo Apolo» von Cervantes gemeint sein mag, es ist in Epithese und Statik ganz und gar Boccaccio. Um so bemerkenswerter ist es, daß dort, wo sich Cervantes ernsthaft selber um eine Naturschilderung bemüht, er zwar im Boccacciostil majestätisch anfängt, zum Schlusse aber in ein epithesenloses Accelerando verfällt, das ihm, dem dynamischen Schilderer der Gesten, Angriffe, Prügeleien, Balgereien, Tumulte, ihm dem beflügelten Meister des Dialoges, von Hause aus geläufig ist. Auffallenderweise kann man diese Feststellung bei sämtlichen großen Naturschilderungen im Don Quijote machen, als da sind die Naturschilderungen

Vor dem Kampf mit dem Spiegelritter II, 14	nach der Zaubernacht II, 35	und bei dem Einzug in Barcelona II, 61
	Die Anfänge im statischen Boccacciostil.	
Comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos y en sus diversos y alegres cantos parecían que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora ...	Se venía el alba alegre y risueña: las florecillas de los campos se descollaban y erguían[2]) y los líquidos cristales de los arroyuelos ... iban a dar tributo a los ríos que los esperaban:	Comenzó a descubrirse por los balcones del oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores ... Dió lugar la aurora al sol que ... por el más bajo horizonte ... se iba levantando ...
	Die Ausklänge im dynamischen Stil,	
reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados ...	la tierra alegre, el cielo claro, el aire limpio, la luz serena ... daban ... señales ... que el día había de ser sereno.	el mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro ... iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes.

Man kann auch hier wieder sagen, daß die Cervantinische Naturschilderung von Boccaccios Renaissancestil abhängig dennoch eine spanisch-plantereske geworden ist. Ein anderes Tempo, ein anderes Temperament haben sie gewandelt, in Bewegung, in Fluß gebracht.

3. Der Rhythmus.

Wenn nun die Prosa des dynamischen Cervantes auch außerhalb der Antithesen- und Epithesen-Perioden stellenweise das Tempo und den Rhythmus des statischen Boccaccio aufweist, jenen «ritmo inolvidable y característico que distingue la prosa cervantina de la de cualquier otro autor (sc. español)» (Cejador)[3]), jenen schönen zum Rezitieren geradezu herausfordernden Tonfall einer wundersam harmonischen Sprache, so bestehen wohl auch dort Be-

[1]) Ausdrücke spanischer Tradition des Schäfer- bzw. Ritterstils.

[2]) Vgl. Decamerone IX, Einl. cominciavansi i fioretti per li prati a levar suso ...

[3]) Lengua de Cervantes I, § 268.

rührungen, die irgendwie zu erklären sind. In einer sehr beachtenswerten Studie[1]) hat E. G. Parodi nachdrücklichst darauf hingewiesen, daß der italienische Prosarhythmus des Boccaccio viel weniger mit den lateinischen Klassikern zu tun hat als mit dem mittellateinischen Brief- und Formularienstil, der ihm geläufig war, und von dem ihm die rhythmischen Satzformeln (clausole ritmiche) zuflossen. Parodi weist an Boccaccios «Tratatello in laude di Dante» die Formen des sogenannten Cursus[2]) in harmonischem Wechsel nach und glaubt, daß sich dieser Cursus in allen italienischen Prosawerken des Boccaccio feststellen läßt. Nun in einem Falle ist diese Feststellung verhältnismäßig einfach, nämlich da, wo Boccaccio die ebenfalls im Cursusstil abgefaßten kirchlichen Orationen imitiert, parodiert und in typischer Frührenaissancemanier ins Heidnische transponiert. Der Ameto und auch die Fiammetta bieten eine Fülle von Beispielen. Für Cervantes, den strengen Katholiken, den typischen Repräsentanten des Zeitalters der Gegenreformation, hätte eine derartige Parodie Profanation bedeutet. Aber er brauchte keine Bedenken zu haben, die Boccaccio-Orationen in ihrer mythologischen Gestalt als etwas Neues zu betrachten und sie gewissermaßen ihrerseits zu parodieren, wie er es z. B. beim Gebet Don Quijotes an die Waldgötter der Sierra Morena (I, 25), beim Anruf Apollos (II, 45), bei den vielen gebetsartigen Apostrophen der Dulcinea (I, 43; II, 10 u. dgl.) tut. So gelangt er zur Oration und zu ihrem Cursus, allerdings in der Form (die bei Boccaccio auf möglichst häufigen Wechsel des normalen Cursus planus mit den Cursus velox und tardus abzielt), nicht so glücklich wie der Italiener; denn die spanische Sprache macht mit ihrer Menge von Oxytonis und dem großen Mangel an Proparoxytonis, mit dem Italienischen verglichen, dem Cursus entschieden Schwierigkeiten. Aber was Cervantes dennoch erreicht hat, mögen zunächst wieder einige „Orationen“-Anfänge bei beiden Autoren veranschaulichen:

Cervantes	Boccaccio
O mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura I, 43	O sanctissima Dea, madre degli ardenti amori Ameto p. 115
O perpetuo[3]) descubridor de los antípodas[3]) II, 45	O supremo Giove, de' cieli rettore solenissimo Fiamm. p. 166
O tu bienaventurado sobre cuantos viven II, 20	O sommo Giove, contra a me giustamente adirato Fiamm. p. 138
Tú o extremo del valor . . ., único remedio deste afligido corazón que te adora[4]) II, 10	Bellissima giovane, sola della mia vita rimedio e sostegno Am. p. 78
O vosotros . . . rústicos dioses, que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada I, 25	O pietosa Venere, o santa Dea, i cui altari io volonterosa visito. Am. p. 128
O tú quienquiera que seas que tanto bien me has pronosticado I, 46	O special bellezza del cielo, . . . la cui effigie . . . in questa camera fu manifesta. Fiamm. p. 94.

Alles, was zur Erzeugung des Cursus beiträgt, ist hier aus der kirchlichen Oration übernommen, z. B. die Attributhäufung bzw. Erweiterung bei den Vokativen, die Anfügung von

[1]) Osservazioni sul « Cursus » nelle opere latine e volgari del Boccaccio in Studii su G. Boccacio, p. 232 ff.

[2]) Es gibt drei Formen des Cursus: den Normal-Cursus oder Cursus planus, der auf paroxytonalen Abschluß einer Sprechgruppe abzielt (signa petébant; pietate rogáti; opis est nóstrae), den Cursus tardus, der proparoxytonalen Ausgang erstrebt (procedendo indígeat; examinatio quae tángimus) und den Cursus velox, der auf eine Reihe kurzer Silben abschließend ein schweres Paroxytonon folgen läßt (consilia respondémus) candida nostra signa). Nach Parodi a. a. O.

[3]) Der beabsichtigte Cursus tardus bei dem gesuchten Proparoxytonon unverkennbar.

[4]) Nach corazón bestünde kein rhythmisches Ende; daher der Zusatz «que te adora» zur Erzielung des Cursus planus.

kleinen Relativsätzen, und es ist gar nicht verwunderlich, daß ganze zum Cursus geeignete kirchliche Wendungen innerhalb solcher Orationen unterlaufen, bei Boccaccio wohl bewußt, bei Cervantes unbewußt. So findet man etwa bei Boccaccio: «per quel *venerabile* ed intrinseco amore *che tu portasti*» (Fiamm. 94) oder «veramente *chi in voi sperando persevera, non può perire*» (Fiamm. 166); bei Cervantes: «*con benignos ojos miren* . . . *é infundan* en vuestro ánimo» (II, 50) oder «favorezcas y *alumbres la escuridad de mi ingenio*» (II, 45).

Über die Oration hinausführend konnte der Cursus am einfachsten in der Häufung abgerundeter Appositionen oder ähnlicher syntaktisch zusammengehöriger Wortgruppen für die Prosa nutzbar gemacht werden. Auch hier ist Boccaccio im Gesamtrhythmus Cervantes' Lehrmeister, wenn der Spanier auch die strenge Form des von ihm gar nicht bewußt erkannten Cursus nicht wahren konnte, er hätte sonst seine Sprache mit ihren vielen jenem Cursus widerstrebenden oxytonalen Wortausgängen vergewaltigen müssen. Aber wie er den Gesamtrhythmus wahrt, zeigen z. B. deutlich die schweren Fügungen (2), die die leichte Kadenz (1) einer Reihe gleichförmiger litaneiartiger Wortgruppen beschließen. Wir vergleichen das so rhythmisch gestaltete Thema des Preises des Schlafes bei unseren Autoren:

Don Quijote II, 68

el sueño,

capa que cubre todas los humanos pensamientos,
manjar que quita la hambre,
agua que ahuyenta la sed,
fuego que calienta el frío,
frío que templa el ardor, . . . (1)
balanza y peso que iguala al pastor
con el rey *y* al simple con el discreto[1] (2).

Fiammetta p. 97

o sonno,

piacevolissima quiete di tutte le cose, . . .
languido fratello della dura morte, . . .
o porto di vita,
o di luce riposo,
della notte compagno, (1)

il quale parimenti vieni grazioso agli eccelsi
re *ed* agli umili servi (2).

Es ist sehr interessant zu sehen, wie Cervantes in seinem instinktiven Bemühen um den „richtigen" Cursus, ihn bisweilen intuitiv findet. Ein Kronzeuge für dieses Bemühen ist jene Stelle (II, 40), die humorvoll die historische Genauigkeit des Cide Hamete Benengeli verkündet und offensichtlich einem Cursus tardus zuliebe das rätselhaft-elliptische Lob aufbringt «responde a las tácitas» (nämlich preguntas). Die ganze Stelle lautet: «Pinta los pensamientos, — descubre las imaginaciones, — responde a las tácitas, — aclara las dudas, — resuelve los argumentos, — finalmente los átomos del más curioso deseo manifiesta». (Verhältnis von leicht und schwer wie oben.)

Vor allem aber ist dieser neue Rhythmus dem Erzählerton zu gute gekommen. Wenn man den Patrañuelo des Timoneda als das Werk eines novellistischen Vorgängers des Cervantes durchblättert, da staunt man über die Formlosigkeit des Erzählertons. Timoneda zeigt diesen Ton nicht nur in der Wiedergabe volksüberlieferter Anekdoten, sondern auch bei der Wiedergabe einer streng literarisch überlieferten Geschichte, wie der Griseldis-Novelle[2]). Da sucht er gewichtig mit vorangestellter Ortsbestimmung und umständlicher Einführung des Helden literarischer Erzählertechnik gerecht zu werden und hebt ohne jeglichen Sinn für Rhythmus an: «En los confines de Italia, hacia el poniente, región harto deleitable y poblada de villas y lugares, habitaba un excelente y famosísimo marqués». Beim Lesen eines solchen Novellen-

[1]) Vgl. auch Ambrosios Leichenrede auf Grisóstomo I, 13.

[2]) Patrañuelo 2, vermutlich nach der lat. Übersetzung des Petrarca.

anfangs unterschreibt man Cervantes' berechtigtes Selbstlob, daß er der erste gewesen sei, der Novellen in spanischer Sprache schrieb. Wenn man die gleiche Erzählungstechnik aber in Boccaccios Ameto antrifft, jedoch den Belangen des Rhythmus angepaßt, da packt einen unbeschadet der Bedeutungslosigkeit des mythologischen Stoffes ein eigentümliches Behagen. Da liest man z. B. «Nel rilevato piano dell' onde Egee, ... del cui nome fu tanta lite tra gli Idii, tolse Marte con pattovita legge la sua virginità ad una Ninfa» Ameto p. 60. Das ist der ureigenste Erzählerton des Boccaccio, der am Rhythmus genährt, an ganz einfacher, unfestlicher, bürgerlicher und realistischer Stelle des Decamerone wiederkehrt, z. B. «Nella nostra città, la qual sempre di varie maniere e di nuova gente è stata abbondevole, fu, ancora non è gran tempo, un dipintore chiamato Calandrino» VIII, 3. Man müßte taub sein, um aus dem Rhythmus dieses Erzählertones nicht den Anfang des Don Quijote herauszuhören, den wir indes vielleicht noch deutlicher etwa mit Decamerone III, 3 vergleichen:

Don Quijote I, 1	Decamerone III, 3
En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo.	Nella nostra città, più d'inganni piena che d'amore o di fede, no sono ancora molti anni passati, fu una gentil donna.

Aber es ist nicht etwa so, als ob bei diesem von Boccaccio ererbten Rhythmus des Erzählertones die Übereinstimmung der Satzglieder den Ausschlag gäbe, die man an den vorstehenden beiden Sätzen als Ortsbestimmung, ergänzende Parenthese, Zeitbestimmung und Satzaussage übereinstimmend zur Deckung bringen kann, nein, sondern auf den Gesamtrhythmus kommt es an. Und der erinnert auch an anderen Stellen des Don Quijote, wo der Erzählerton selbst andere Konstruktionen bevorzugt, zwangsläufig an Boccaccio. Ein paar Beispiele[1]: «Del famoso reino de Candaya que cae entre la gran Trapobana y el mar del Sur ... fué señora la reina Doña Maguncia» (I, 39) oder «En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos» (II, 48) oder «De aquella nación más desdichada que prudente, sobre quien ha llovido estos días un mar de desgracias, nací yo» (II, 63).

Die Erwägung, daß der Rhythmus ganz unabhängig von der Syntax des Satzes, das Ergebnis der Beschäftigung des Cervantes mit den rhythmischen Perioden des Boccaccio war, führt uns zum Ausgangspunkt zurück, daß Cervantes in der Tat von Boccaccio das italienische Periodare gelernt hat, aber in einem Sinne, der dem inneren Wesen der spanischen Sprache nicht zuwider war. Hat er sich aus der Boccaccio'schen Antithese endgültig nur rhetorische Glanzstellen und höchstens eine Ironisierung des sentimentalen Stiles erworben, aus der Epithese indes den formschönen „geschlossenen Ausdruck“ angeeignet, so hat ihn der am Cursus orientierte Sprachrhythmus bis tief in den Erzählerton hinein zu rhythmischen Errungenschaften geführt, die seinen spanischen Vorgängern vollständig unbekannt waren. Das sind Dinge, die der große Spanier tatsächlich einzig und allein bei Boccaccio lernen konnte. Verführerisch wäre es, natürlich bei Boccaccio auch Einflüsse anderer Art auf Cervantes zu suchen, besonders solche realistischer Darstellungskunst aus dem Decamerone herüber. Bei dem realistischsten Kapitel des Quijote, der Maritornes-Geschichte I, 16 sieht man natürlich für das Porträt der Maritornes in der schmutzigen Nuta des Decamerone (VI, 10) Ähnlichkeit bis in alle möglichen Einzelheiten, oder man denkt bei dem Selbstgespräch des Sancho, bei dem er sich auf seine

[1]) Vgl. auch die Anfänge einiger Novelas ejemplares, wie Rinconete y Cortadillo und La Española Inglesa.

Fragen auch die Antworten gibt (II, 10), ebenfalls bis in Einzelheiten an ein ganz ähnliches des Decamerone (IX, 1). Aber bei diesen Vergleichen realistischer und dialogischer Eigentümlichkeiten hütet man sich doch vor vorschnellen Behauptungen aus der Überlegung heraus, daß Cervantes aus einem literarischen Boden erwachsen ist, der mit den Werken der alten Arciprestes de Hita und de Talavera, mit der Celestina und dem Lazarillo, mit den Pasos des Lope de Rueda befruchtet war, so daß er hierin wirklich nicht mehr bei Boccaccio in die Schule zu gehen brauchte.

ZUR FRANZÖSISCHEN KLASSIK.

Von

VICTOR KLEMPERER.

Hochverehrter Herr Geheimrat —

Das Thema, das ich als Festgabe für Sie wähle, gehört fast schon zur Dresdener Tradition, und Dresden kann auf diese Tradition stolz sein.

Mit Vorliebe verkündet der Deutsche, bald tadelnd, bald rühmend, als seine besondere Eigenschaft die Fähigkeit, fremder Art gerecht zu werden und fremde Art auf sich wirken zu lassen. Schon einmal, bei den großen Dantefeierlichkeiten des Jahres 1921, habe ich einen leisen Zweifel an dieser Fähigkeit geäußert[1]). Es scheint mir, als werde fremdes Geistesgut gelegentlich etwas gewaltsam und allzu sehr ins Deutsche umgebogen auf Kosten seiner fremden Eigenart. Daß sich Shakespeare verdeutschen läßt, ist kein Wunder, weil sein Geist dem deutschen Geist eng verwandt ist; daß sich der romanische Dante verdeutschen ließe, wäre ein Wunder, und dieses Wunder ist bisher nur sehr annähernd geglückt. Aber freilich ist seine Vollbringung immer und immer wieder mit hingebender Liebe versucht worden. Einer anderen großen Erscheinung der romanischen Kunst gegenüber hat sich Deutschland dagegen wesentlich anders verhalten: vor der französischen Klassik hat es versagt, nicht nur dem Können, sondern auch dem Wollen nach, und gern und nicht selten prahlerisch hat es aus diesem Versagen eine geistige Tugend gemacht und hat es so hingestellt, als wäre die französische Klassik etwas Minderwertiges und deutscher Bemühung nicht würdig. Das ist im rein wissenschaftlichen Sinne schlimm, denn es verwehrt uns die Erkenntnis eines großen Kunstkreises; es ist im praktischen Sinne schlimm, denn es verschließt uns die Erkenntnis französischer Grundeigenart, und wir müssen das Volk kennen, mit dem wir uns immer wieder durch alle Phasen unserer Geschichte auseinanderzusetzen haben; und schließlich ist es im ethischen Sinn überaus peinlich, daß wir engherzigen Hochmut, den wir den Franzosen so gern vorwerfen, gerade ihnen gegenüber selber bewähren.

Ein mildernder Umstand für unser Verhalten soll nicht verkannt werden: das Unheil begann nicht bei den Feinden, sondern bei den törichten Freunden der französischen Klassik. In schulmeisterlicher Art, äußerlich, pedantisch und plump, unter Verkennung des wahren Wesens französischer Klassik, nahmen sich Gottsched und die Seinen ihrer an und machten aus dem von ihnen entstellten französischen Theater ein schädliches und bald verhaßtes Vor-

---

[1]) „Der fremde Dante." Mein Beitrag zur Festschrift für Ph. Aug. Becker, Heidelberg 1922.

bild für die deutsche Dramatik. Der Rückschlag mußte kommen. Weil Lessings Befreiung der deutschen Bühne von einem lästigen Zwange durchaus notwendig war, so übersah und übersieht man noch allzu oft und -gern, wie anfechtbar, unzulänglich und ungerecht seine Polemik gegen die Franzosen ist, und wie sie sich gerade bei ihm, der den Franzosen so viel verdankt und selber eine stark französisch gerichtete Geistigkeit besitzt — den französischsten Schriftsteller unter den Deutschen nennt ihn Lanson —, wie sie sich gerade bei Lessing recht fragwürdig ausnimmt. Generationen deutscher Gymnasiasten sind auf die franzosenfeindlichen Sätze der hamburgischen Dramaturgie wie auf Dogmen verpflichtet worden, und das ging in Fleisch und Blut über, ehe das eigene Denken gereift war. Politische Abneigung kam hinzu, gegen Frankreich überhaupt bisweilen, und gegen das Jahrhundert Ludwigs XIV. immer und überall, gegen seinen Absolutismus und gegen seine Raubpolitik im Elsaß und der Pfalz. Daß sich Goethe und Schiller einen Augenblick der „überwundenen" französischen Klassik erneut annahmen, konnte nichts bessern, denn auch sie verfolgten schulmeisterliche Zwecke, und nicht um der französischen Klassik Freunde zu schaffen, sondern um dem deutschen dramatischen Gestalten Zügel anzulegen, schrieben sie ihre Nachdichtungen. Auch als die romanische Philologie eine eigene Wissenschaft wurde, und als sie das Stadium der überwiegenden Stofflichkeit hinter sich gelassen und zur stärkeren geistigen Durchdringung der Materie vorgeschritten war, änderte sich nichts im Punkt der französischen Klassik: der bedeutendste Literarhistoriker unter den deutschen Romanisten, Heinrich Morf, hat zu wiederholten Malen in unverhohlener Abneigung erstaunliche Fehlurteile über Corneille gefällt. Da kann es nicht Wunder nehmen, wenn von germanistischer Seite gleicherweise und schlimmer verfahren wurde: was H. A. Korff in seinem nach der deutschen Seite hin ausgezeichneten Buch über Voltaire und Deutschland[1]) von der französischen Klassik ausgesagt hat, ist vollkommen irrig und wird hier in seiner Verkehrtheit beleuchtet werden.

Alldem gegenüber, was ich eben nur mit wenigsten Namen skizziert habe, ist es nun wirklich fast schon Dresdener Tradition, von Zeit zu Zeit mahnende und berichtigende Worte zu sprechen. Aufs schönste feierten Sie, Herr Geheimrat, 1921 an seinem hundersten Geburtstag Hermann Hettner, der Ihr Vorgänger auf dem Dresdener Lehrstuhl war, und auch mein und mehrerer anderer Vorgänger; denn der große Synthetiker vereinte zu einer Aufgabe, worein sich heute Kunsthistoriker, Germanist, Anglist und Romanist teilen, er war dies alles und daneben und darüber hinaus war er Philosoph. Und als ein unbefangener Philosoph schrieb er gleich in den Anfang seiner französischen Literaturgeschichte[2]): „Trotz des schweren Bannes, welchen Lessing im siegreichen Bewußtsein eines tiefberechtigten Gegensatzes gegen [die klassische französische Tragödie] aussprach, dürfen wir nicht verkennen, wie mächtig sie beseelt und durchglüht ist von den großen Ideen, welche Staat und Kirche bewegten." Auf das „beseelt" und „durchglüht" werde ich einzugehen haben. Es steht in bewußtem Widerspruch zu der bequemen Auffassung von der kalten, der konventionellen und rationalistischen Kunstübung der französischen Klassiker. Sie selber haben mit ruhiger Selbstverständlichkeit und ohne Feindschaft französische Klassik studiert. Daß Sie in Corneille einen Anwalt und Vorläufer des bürgerlichen Dramas sahen[3]), soll Ihnen die Romanistik nicht vergessen. Unmittelbarer noch hat mein direkter Dresdener Amtsvorgänger Hanns Heiss in den letzten

[1]) H. A. Korff: „Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jahrhunderts. 2 Bde. Winter, Heidelberg 1918. Siehe auch meine sehr ausführliche Rezension des Werkes, Zeitschr. f. frz. Spr. u. Lit. 1921.

[2]) Gesch. der frz. Lit. im 18. Jahrhundert, 7 Aufl. S. 9.

[3]) O. Walzel: „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit." Leipzig 1922, S. 155 ff.

Jahren für die französische Klassik gekämpft. Auch seine Studie[1]) geht von Hettner aus und erzählt, wie er für die Tragödin Rachel eintrat. Heiss behandelt dann in trefflichem Überblick die Einführung, die Verkennung und Bekämpfung des französischen klassischen Dramas in Deutschland und setzt diesen Fehlgriffen die warmherzigste Verherrlichung Racines entgegen. Wichtiger fast als seine Vorliebe für den innigsten Tragiker der Franzosen scheint mir aber die klare Gegnerschaft, zu der sich Heiss dem hamburgischen Dramaturgen gegenüber bekennt, und die klar ausgesprochene Erkenntnis, daß man französisches Wesen nicht verstehen könne, wenn man an französischer Klassik vorbeigehe.

Ist es nun meine Absicht, die Dresdener Hochschultradition durch bloße Wiederholung des Gesagten fortzusetzen? Das wäre gewiß nichts Überflüssiges, da doch die bisherigen Stimmen im wesentlichen verhallt sind. Aber ich will etwas weniger und etwas mehr tun. Etwas weniger, insofern ich das Plädieren ganz unterlassen werde. Zum ästhetischen Vergnügen ist der Mensch ebensowenig zu zwingen oder zu überreden oder durch Vernunftgründe zu bringen wie zur Liebe, und das für alle Welt gültige absolute und ausschließliche Schöne ist nicht vorhanden. Auch führt alles Plädieren dazu, subjektive Auswahl und Bevorzugung ins Spiel zu bringen. So ist etwa Heiss an Corneille als dem nur Vorbereitenden der französischen Klassik leicht vorbeigestreift, so hat er den Dramatiker Voltaire rasch preisgegeben und hat die Fülle seiner Liebe dem einzigen Racine zuteil werden lassen. Ich will vom Plädieren absehen. Aber ich will statt dessen — und damit gebe ich ein wenig mehr — die Frage nach dem Inhalt der französischen Klassik stellen.

* * *

Wir wenden heute im weitesten Sprachgebrauch „klassisch" für „mustergültig" an. Wir können etwa von einem klassischen Kunstwerk der romantischen Schule oder des Impressionismus reden. Daneben, nur leider nicht immer mit scharfer Abtrennung von dieser umfassenderen Bedeutung, werden bestimmte literarische Richtungen — ich unterstreiche den Plural — als klassisch bezeichnet. Hier ist der ursprüngliche Wortsinn wirksamer. Auf *καλεῖν* und *κλῆσις*, *rufen* und *Ladung*, zurückgehend, ist *classis* seit der römischen Königszeit nicht mehr die Gesamtheit der einberufenen Volksversammlung, sondern eine geordnete Gruppe daraus, eine Steuerklasse. Der Reichtum gibt das Einteilungsprinzip her, und gerade die solventen Gruppen im Gegensatz zu den besitzlosen der Proletarier sind die „klassischen". In der römischen Rechtsprechung wird ein gewichtiger, ein glaubwürdiger, ein Hauptzeuge als „klassischer" Zeuge bezeichnet. So hat das Wort „klassisch" die Bedeutungsinhalte der Ordnung, der Zusammenfassung, des Reichtums, des Ansehens, der Auserwähltheit. Die neueren Zeiten nennen das Griechische und das Lateinische klassische Sprachen zu einer Zeit, wo diese antiken Sprachen tatsächlich geordneter und reicher sind als die modernen. Das Renaissance-Jahrhundert Frankreichs aber, das sich mit Leidenschaft an die Antike lehnt, und das in seinem gewaltigen geistigen Reichtum den späteren Zeiten überlegen ist, erhält nirgends die Bezeichnung einer klassischen Epoche. Denn nicht der Reichtum, nicht die Anlehnung an die Antike, nicht die Mustergültigkeit in irgendeiner Beziehung, machen den obersten und entscheidenden Inhalt des Klassischen aus, sondern die Ordnung.

Die klassische Epoche Frankreichs beginnt in historischer Hinsicht, wenn die Religions- und Bürgerkriege im wesentlichen durchgekämpft sind und der Weg für das zentralistische und

[1]) H. Heiss: Deutschland und die klassische Tragödie der Franzosen. Intern. Mon.-Schr. f. Wissenschaft, Kunst u. Technik, 12. Jahrg. 5.

absolute Königtum einigermaßen freiliegt. Beim Edikt von Nantes etwa, 1598, kann man den Anfangspunkt der Epoche setzen. Und den Schluß macht 1789 mit dem Bastillesturm. Unmöglich ist dieser Schlußpunkt auf ein früheres Datum zu legen. Gewiß, mit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts neigt sich die Macht des Sonnenkönigs, und unter der Regentschaft, dem 15. und 16. Ludwig geht sie Stück um Stück in Trümmer; aber immer ist es doch, wenn auch zuletzt todkrank und sterbend, der gleiche königliche Staatskörper, die gleiche Staatsordnung, und man darf die Jahrzehnte des Siechtums so wenig aus dem Leben der klassischen Epoche streichen, wie die Zeiten der Kinderkrankheiten und des jünglingshaften Werdens. Vom Anfang Heinrichs IV. bis zum Ende Ludwigs XVI. hat Frankreich sein klassisches Staatsgefüge.

Und in unmittelbare Nähe des historischen möchte ich den ästhetischen Anfangspunkt der klassischen Epoche Frankreichs legen. Hier scheint mir das repräsentative Datum das Jahr 1607 zu sein, denn damals erschien der erste Band der *Astrée*. Sehnsucht nach Frieden, nach Ordnung und Schönheit des Friedens sind der Grundzug des Romans. D'Urfé mag von den grausamen Wirrnissen der Bürgerkriege nichts wissen; er flüchtet in die Phantasiewelt, zu einem sanften Hirtenvolk, das einzig der Liebe lebt. Erst in den letzten Abschnitten des zwanzig Jahre füllenden Romans ist von Krieg und Staatsaktionen die Rede. Der Dichter bleibt ihnen fern, so lange er es irgend vermag: so viele Winter hätten ihren Schnee auf sein Haupt geschüttet und dennoch wolle er im Lande seiner Jugend, abseits der Welthändel und einzig bei der Liebe bleiben, erklärt er in einem späteren Teile. Der zugleich warme und pretiöse Ausdruck dieser Absicht ist ungemein bezeichnend für D'Urfé. Friede und Liebe sind sein höchstes Gut, dem er durchaus innig ergeben ist, wie denn seine Liebesgeschichten von der eindringlichsten seelischen Echtheit und nirgends nur spielerisch oder gar verlogen sind; aber all dieses innerlich Echte muß so schmuckvoll, so zierlich, so elegant ausgedrückt werden, daß es dem oberflächlichen Blick gelegentlich doch nur spielerisch und sogar falsch erscheinen kann. Es ist aber nicht einmal so, daß durch die Elemente des Pretiösen und der Galanterie eine falsche Außenschicht über den echten Kern gelegt wird. Vielmehr ist auch die Pretiosität echt, denn sie entspringt auch ihrerseits dem aufrichtigen Drang nach der schönen Ordnung des Friedens, dem aufrichtigen Überdruß an blutiger Roheit. Und hier ist die Nichtigkeit eines deutschen Hauptvorwurfes gegen die französische Klassik zu erkennen. Das pretiöse Wesen, die allzu zierliche Ausschmückung der Sprache, das allzu bängliche Zurückweichen vor dem natürlichen Ausdruck, das allzu genaue Festhalten an Titeln und Formeln gesellschaftlicher Höflichkeit haftet der gesamten französischen Klassik an: der rauhe Corneille, der leidenschaftliche Racine und selbst der kühle und bürgerliche Molière, der Verspotter des Pretiösen, — alle sind sie pretiös. Daß man den uneigentlichen, der Natur und Materie entfernteren Ausdruck gebraucht, daß man in Augenblicken höchster Leidenschaft antike Heldinnen *Madame* nennt, das hat bei uns dieser Dichtung vielleicht die meiste Feindschaft erregt und ihr den Tadel der Unnatur und Verlogenheit eingetragen. Zu Unrecht, denn der Drang zur gesellschaftlichen Form ist diesen Menschen tiefes Herzensbedürfnis. Aber härter als mit dem Vorwurf der Pretiosität schlägt man mit dem der Galanterie auf die Klassik ein. Galanterie ist Pretiosität in der Spezialanwendung auf die Dinge der Liebe. Der Deutsche sieht es so an, als könne nur eines herrschen: Liebe oder Galanterie, als sei Galanterie die Vortäuschung der Liebe, ihr Schein ohne ihren Inhalt. Das ist nicht der Fall. Galanterie ist ein sprachlicher Mantel, unter dem sich ebensogut echte wie unechte, starke wie matte Leidenschaft verbergen kann: auch Racines liebeglühende Menschen tragen diesen Mantel. Wir mögen ihn, wir mögen die Galanterie als etwas Fremdartiges empfinden, so wie uns etwa spanische Hoftracht heute fremdartig erscheint; aber

keineswegs dürfen wir dieses Kleidungsstück verlogen nennen, und noch viel weniger dürfen wir es mit dem identifizieren, was es umschließt. Astrée muß schon sehr große Kränkung — *trop de déplaisir!* — erlitten haben, wenn sie es nur unterlassen soll, ihr Lieblingslämmchen mit bunten Bändern zu schmücken; und den Schmuck der eigenen Person vergißt sie auch dann nicht. Dennoch liebt sie ernsthaft und hat sie ernsthaften Liebeskummer. Und so wie sie verhalten sich im wesentlichen alle Menschen des Romans und alle Menschen der französischen klassischen Dichtung überhaupt. Immer ist der Bänderschmuck der Sprache da, er ist wie ein Kultbestandteil, wie ein Opfer, das man dem Frieden und der Ordnung bringt, er ist bisweilen so gedankenlos verwendet wie mancher religiöse Ausdruck in der Alltagsrede des Volkes — er ist aber deshalb weder an sich verlogen noch durch sein Vorhandensein ein Beweis für den Mangel an seelischem Gehalt. Zaïre hat eine andere Art sich auszudrücken und eine andere Art zu fühlen als Desdemona, aber daß sie deshalb falscher oder schwächer fühlt als die Heldin Shakespeares, ist durchaus nicht gesagt.

Von *Astrée* auf *Zaïre*, von 1607 auf 1732 überspringen heißt die Frage nach dem ästhetischen Endpunkt der klassischen Epoche ins Spiel bringen. Zählt Voltaires Werk, zählt überhaupt die Schöpfung des 18. Jahrhunderts zur Klassik? Die meisten werden mit Nein antworten und die französische Klassik bei Racines Tod um die Jahrhundertwende schließen lassen. Für die Literatur des 18. Jahrhunderts bleibt höchstens das Pejorativ „klassizistisch". Aber — und dies wird ja in dem Tadelswort mit einbegriffen: die sprachliche und künstlerische Form des 17. Jahrhunderts bleibt durchaus bestehen. Es gelten die gleichen Regeln für Dramatik, Epik und Lyrik, für den sprachlichen Ausdruck überhaupt. Ja, in ästhetischer Hinsicht hält sich die klassische Form weitaus länger als in staatlicher, denn sie überlebt den Sturz des Königtums, sie triumphiert unter der Republik und dem ersten Kaiserreich, und selbst der große Vorbereiter der Romantik, Chateaubriand, schreibt in mehr als einer Hinsicht *Stile Empire*. Die Poetik und Sprache der französischen Klassik herrscht, wenn auch zuletzt nicht mehr unbestritten, bis auf *Hernani* und die Julirevolution.

Wenn aber eine Poetik und Sprache herrscht, der der geistige und seelische Inhalt des Ausgedrückten nicht mehr entspricht, so ist es durch diesen Mangel an Harmonie um die schöne Ordnung geschehen, die den Grundcharakter des Klassischen ausmacht. Daran denkt wohl, wer dem 18. und beginnenden 19. Jahrhundert nur noch den Schein der Klassik, nur noch Klassizismus zubilligt. Und zwar werden für das Scheinhafte der Klassiker nach 1700 zwei Gründe bald getrennt, bald gemeinsam angeführt. Einmal nämlich soll die im Siècle Louis XIV spezifisch französische Literatur jetzt immer stärkere englische Färbung erhalten. Und zum anderen soll sie eine undichterische werden und die leeren Muscheln überkommener Dramen- und Erzählungsform mit dem publizistischen Ragout der Aufklärung füllen.

Was nun den englischen Einfluß auf poetischem Gebiet anlangt, so wird er zumeist ganz bedeutend überschätzt. Neuerdings hat Havens' Spezialstudie über die Beziehungen des Abbé Prévost zur englischen Literatur[1]) scharfes Licht auf diese Frage geworfen. Er hat im Einzelnen gezeigt, wie Prévost, der für einen der eifrigsten Anglomanen galt, seinen Landsleuten im wesentlichen den französischen Teil der englischen Dichtung vor Augen stellte, wie er mit dem englischsten Kern der englischen Literatur gar nichts Rechtes anzufangen wußte. *It is significant*, lautet Havens' charakteristischste Feststellung, *that he well judged Pope, so characteristically French in the main, and went far astray with Swift, more essentially English.*

[1]) George R. Havens: *The Abbé Prévost and English Literature.* Paris 1921. Librairie Edouard Champion. (S. 106).

Nicht aus individueller und bewußter Abneigung gegen die, wenn der Ausdruck erlaubt ist, eigentlichen Engländer, auch nicht aus berechnender Rücksichtnahme gegen das breite französische Publikum übermittelt Prévost im wesentlichen und mit Verständnis nur den französierten Teil der englischen Literatur, sondern unbewußt und aus der Notwendigkeit seines Wesens heraus verhält er sich so. Er kann das englischste Geistesgut nicht übermitteln, weil er es in seiner französischen Geistigkeit nicht aufzunehmen vermag. Als ein Franzose geht er zu den Engländern, als ein Franzose kehrt er heim, ein wenig bereichert, aber gar nicht verändert in seinem inneren Wesen. Und was von Prévost gilt, das gilt, mit Variationen aber im Grunde genau so, von allen Franzosen des Jahrhunderts, die englischen Einfluß erleiden oder die Engländer nachzuahmen meinen. (Dies ist vorerst nur im Hinblick auf die Dichtung gesagt.) Nun mag man es mir als philologische Sünde anrechnen; aber ungeachtet aller schätzbaren Bereicherung im Einzelnen habe ich im Grunde aus Havens' Buch nichts erfahren, was ich nicht schon vorher mit absoluter Gewißheit wußte: allein aus Voltaires Dramatik und gerade dort, wo er Shakespearisch daherkommt, ist es mir klar geworden, daß englisches Wesen dichterischer Art so wenig in französisches Dichten eindringen kann wie Öl in Wasser.

Aber man verstehe dies nicht falsch, in dem bequemen und verbreiteten Sinn der Voltaire-Mißachtung. „Lessing," schreibt Heiss in seiner Verteidigung der klassischen französischen Tragödie, „ist von Voltaire geradezu hypnotisiert. Er überschätzt ihn als Dichter maßlos, ... er ahnt nicht, daß der Dramatiker Voltaire nur ein Bühnenschriftsteller vierter Ordnung ist, interessant nur durch die aufklärerischen Hintergedanken seiner Werke." Lessing lasse sich zu der Frage verleiten, „auf die es eine ernsthafte Antwort überhaupt nicht gibt: wer steht höher, Voltaire oder Shakespeare?" Gewiß gibt es auf diese Frage keine Antwort. Aber nicht aus dem Grunde, der deutlich hinter Heiss' Worten steht, daß nämlich Shakespeare ein Dichter und Voltaire keiner (und „nur ein Bühnenschriftsteller vierter Ordnung") sei, nicht deshalb ist die Frage unbeantwortbar, sondern allein deshalb, weil Shakespeare und Voltaire auf grundverschiedene Art dichten. Denn durchaus bin ich der Meinung, daß der Dramatiker Voltaire in seiner Art sowohl neben dem französischen Dreigestirn Corneille, Molière, Racine, mit dem er einige Verwandtschaft besitzt, als auch neben dem einzigen Shakespeare, mit dem ihn innerlich nichts und nicht der kleinste Zug verbindet, mit der vollen Ehre dichterischer Gleichheit zu nennen ist, nach Tiefe, nach Umfassen, nach aufrichtiger Glut und nach der Kraft, das zu gestalten, was ihn bewegt. Hier weiß ich mich im Widerspruch zu allen (und nicht nur den deutschen) Literarhistorikern der Gegenwart, und natürlich will ich das nicht als unbewiesene subjektive Meinung stehen lassen. Nur muß ich im Augenblick etwas weiter ausholen.

Die einen, sagte ich, fänden die französische Dichtung des 18. Jahrhunderts zu englisch, als daß sie in ihr noch französische Klassik sehen könnten, die anderen fänden sie zu undichterisch, und dafür ist ja gerade das landläufige Urteil über Voltaires Dramatik charakteristisch. Wer so absprechend über die gesamte Epoche urteilt, salviert seine Seele persönlich durch eine Dreiteilung.

Er unterscheidet innerhalb des Jahrhunderts einmal in zeitlichem Nebeneinander die Strömung des Rokoko und der Aufklärung, sodann im zeitlichen Nacheinander das, was man am knappsten wohl als Rousseauismus vom Voltairianismus absetzen kann. Wobei man in Rousseaus Werk den Anfang der Romantik und die Überwindung der Aufklärung sieht. Indem nun Rousseaus Gefühlsstärke und seine lyrische Gestaltungskraft ohne weiteres als dichterisch anerkannt und die zierlichen Spiele des Rokoko zwar als Kunstwerke niederen Ranges,

aber doch eben als Kunstwerke eingeschätzt werden, bleibt das Verdammungsurteil „undichterisch" der Aufklärung allein vorbehalten. Gewiß trifft diese Dreiteilung in wesentlichen Punkten zu und läßt sich nicht verwischen und nicht entbehren. Aber im tiefsten Grunde, und das wird häufig übersehen, trifft sie doch nicht zu, im tiefsten Grunde ist das französische 18. Jahrhundert eine Einheit. In meiner Studie über den Begriff Rokoko[1]) habe ich gezeigt, wie das Rokoko und die Aufklärung des Jahrhunderts zusammenhängen. Wie das Rokoko als Wesensart und Kunstform längst und fast von Anfang an im französischen Volk vorhanden ist, wie es aber ein Negativum in seiner Geistigkeit bildet, bald eine Ablenkung und bald eine Aufspeicherung der geradlinig fanatischen Kräfte bewirkt, die das Hauptcharakteristikum dieser Geistigkeit ausmachen. Und wie erst durch seine Verbindung mit der Aufklärung das Rokoko positiven Wert gewinnt. Was sodann Rousseau anlangt, so vermag ich in ihm weder das absolute Novum innerhalb der französischen Geistesentwicklung noch den Beginner der Romantik zu sehen. Auch hier muß ich auf eine meiner Studien zurückverweisen. In „Romantik und französische Romantik"[2]) bin ich mir darüber klar geworden, wie weitab alles französische Wesen von wirklicher Romantik liegt. Auch Rousseau ist kein Romantiker, nur eine Wurzel der Romantik ist in seinem Werk zu suchen. Und jenes „Zurück zur Natur", zu einer gütigen und verschönten Natur, klingt bei ihm keineswegs zum erstenmal in der französischen Literatur auf. Zwischen den ungeschminkten Helden der neuen Héloïse, und den kunstvoll geschmückten Schäfern und Schäferinnen der *Astrée* besteht mehr Verwandtschaft, als es den Anschein haben mag: hier wie dort nimmt man Parole vom Herzen und flüchtet man aus verderbter Kultur in einen schwärmerisch angesehenen Naturzustand. Wer aber Rousseau ganz allgemein als den Romantiker schlechthin auffaßt, um seines Gefühlssturmes und seines Individualismus willen, der vergißt, daß auf die neue Héloïse und Emile der *Contrat social*, d. h. daß auf die Befreiung des Individuums seine Fesselung, seine Auslieferung an die Staatsordnung folgt, und daß das Denken, das fanatisch überkonsequente Denken diese Ordnung diktiert. Ich kann also den fühlenden Rousseau so wenig aus der Einheit des 18. Jahrhunderts entlassen, wie auf der anderen Seite den Autor der spielendsten Rokokostücke, Marivaux. Und es gilt eine Entscheidung in Bausch und Bogen, wenn man die Epoche undichterisch nennen will. Um aber entscheiden zu können, ob ein Inhalt dichterisch gestaltet ist, muß man sich zuerst über den Inhalt völlig klar sein.

Hier stehe ich zum dritten und zum wesentlichsten Male vor der Frage nach dem Umfang der klassischen Epoche in Frankreich. In historischer Hinsicht reicht sie bis zur großen, in formal ästhetischer fast bis zur Julirevolution. Wie weit erstreckt sie sich in der bestimmenden, in der geistigen oder philosophischen Hinsicht? Auch hierin und hierin besonders umklammert sie das ganze 18. Jahrhundert über die Revolution hinaus, zu der Napoleons Diktatur gehört. Der Geist Descartes' spricht aus dem *Contrat social*, wie er aus Corneilles Dramen spricht. Womit nichts über die Frage ausgesagt werden soll, ob und wieweit Corneille und Rousseau Descartes' Lehre gekannt haben und von ihr beeinflußt worden sind; womit vielmehr nur die enge Verwandtschaft in der geistigen Grundart der drei Menschen betont wird.

Nach friedlicher Harmonie und schöner Ordnung strebt der Dichter D'Urfé; um klare und sichere Vernunftordnung ringt der Philosoph Descartes. Indem er der menschlichen Vernunft das oberste Richteramt über Sein und Nichtsein, Echt und Unecht zuweist, indem er das Denken als die primäre Gewißheit aufstellt, an der alles andere nachgeprüft werden muß,

[1]) „Der Begriff Rokoko." Jahrbuch für Philologie, herausgeg. von Klemperer und Lerch. München 1924.

[2]) „Idealistische Neuphilologie", Vossler-Festschrift, herausg. v. Klemperer u. Lerch, Heidelberg 1922.

schafft er den modernen Rationalismus, bedeutet er den Anfang der modernen Philosophie überhaupt. Er mildert die Kühnheit seines Unterfangens dadurch, daß er die Vernunft aus der Idee der Vollkommenheit heraus den Gottesbeweis führen und sie sich dem so von ihr geschaffenen Gotte unterordnen läßt. Er beugt sich also einer Autorität, die von ihm abhängig ist, die er selber nach seinem Wesen geformt hat. Das Jahrhundert wird formal-ästhetisch den gleichen Weg einschlagen, indem es den Aristoteles genau so modeln wird, wie es ihn braucht, um sich dann den Regeln des Aristoteles unterzuordnen. Eine bruchlose Entwicklung, die Entwicklung vom 17. zum 18. Jahrhundert hinüber, führt dann dahin, an die Stelle des Vernunft-bestätigten Gottes die göttliche Vernunft selber zu setzen. Die Göttin der Vernunft ist ein durchaus Descartisches Geschöpf. Sie ist die allgemeine menschliche, in ihrer fabelhaften und, man möchte sagen: naiven Geradlinigkeit die allgemeine französische Vernunft. Nun ist es aber nur ein Schritt — und Rousseau tut ihn in seinem Roman vorwärts, um ihn in seinem Gesellschaftsvertrag wieder zurückzugehen —, an die Stelle der allgemeinen Vernunft das subjektive, das individuelle Ich zu setzen, und somit hat Seillière gar nicht unrecht, wenn er in Descartes auch den Beginner der Romantik sieht[1]). Aber wiederum hat Seillière doch unrecht; denn für den französischen Teil in Rousseaus Wesen und für die französische Entwicklung ist kaum so wichtig, daß in der neuen Héloïse das Individuum herrscht, wie daß im *Contrat social* das Individuum, nachdem es sich gefunden hat, seine Herrschaft freiwillig an die allgemeine Vernunft, an das staatliche Gemeinwesen wieder abtritt. Hier soll keineswegs verkannt werden, daß jener Schritt vom 17. zum 18. Jahrhundert, der Schritt zur Selbstherrlichkeit der allgemeinen menschlichen Vernunft, mit englischer Hilfe geschieht. Aber ein Doppeltes darf nicht vergessen werden. Einmal erwächst das englische Denken auf der Descartischen Basis, und so erhält Frankreich zwar bereichertes, aber doch französisches Erbgut zurück, und zum anderen gilt, auf philosophischem Gebiete fast noch stärker als auf poetischem, daß Frankreich nur das ihm Gemäße übernimmt und in spezifisch französischer Weise anwendet und entwickelt. Das *siècle anglais* der Franzosen ist in Wahrheit ein eminent französisches Jahrhundert, es wird von Descartes beherrscht wie das 17. Jahrhundert. Frappanteste Zeugnisse hierfür finden sich in Montesquieus Rechtsphilosophie und Staatslehre, die trotz des gegenteiligen Anscheins mit sehr viel mehr französischem als englischem Geistesgut und ganz und gar in französischer Geistesart gebaut sind.

Doch diese Geistesart ist erst halb bestimmt, wenn auf das Prävalieren der Ordnung schaffenden Vernunft hingewiesen wird. Es handelt sich nicht um das Denken allein, um ein kühles und unbefangenes Denken, sondern um die Leidenschaft des Denkens, das sich bedroht fühlt und dadurch ein heißes und gewalttätiges Wesen annimmt. Nach Descartes' Lehre ist die Vernunft in jedem Augenblick belästigt durch die Wallungen des Blutes, durch Affekte, die er ganz einer niederen, animalischen Welt zuschiebt, und über die das Denken zu siegen hat. Es behauptet sich und siegt mit Hilfe des freien Willens, der ganz und gar im Dienste der Vernunft steht. Wahr, gut und schön ist für Descartes nur das vor der Vernunft Bestehende; was sie als das Echte erkennt, das muß der Wille fordern und, falls die Affekte dem widerstreben, gewaltsam erzwingen. Hier zeigt es sich, daß der Descartische Rationalismus mit keinem anderen Epitheton unzutreffender gekennzeichnet werden kann als mit dem der Kälte, und daß man vielmehr, wie ich es zu tun pflege, von der heißen Descartischen Vernunft reden muß. Es liegt eben so, obwohl naturwissenschaftliche Psychologie das für eine Begriffsverwirrung und Unmöglichkeit erklären mag, daß die Descartische Vernunft in ihrem ständigen

[1]) Vgl. hierzu den Seillière-Abschnitt meiner „Modernen französischen Prosa", Teubner 1923.

Kampf mit den Gefühlen und Leidenschaften selber zum höchsten Gefühl und zur stärksten Leidenschaft wird. Hierin gerade sehe ich das spezifisch Französische der Descartischen Vernunft, hierin ihre Möglichkeit zu Dichtungsinhalt zu werden und hierin endlich die Wurzel, über die der Deutsche so gern beim Beurteilen französischer Klassik strauchelt. Der Deutsche sieht das Denken im Gegensatz zum Fühlen, er nennt es kalt und undichterisch; dem Franzosen gerät das Denken immer wieder durch die Erhitzung des Kampfes in Gefühlsglut und wird selber zum Gefühl. Französischer Rationalismus ist dem deutschen Rationalismus so fremd wie französische Romantik der deutschen. Denn französische Romantik enthält zuviel rationalistische, und französischer Rationalismus enthält zuviel romantische Elemente nach unseren Begriffen.

Sobald man diese Grundzüge Descartes' erkannt hat, begreift man, warum der höchste dichterische Ausdruck der Descartischen Zeit notwendig dramatische Form annehmen mußte. Der lyrische Mensch überläßt sich ganz seiner Empfindung, der epische Mensch gibt sich ganz an seine Erinnerung hin. Der bewußt denkende Mensch dagegen spaltet sein Ich, hält mit sich selber kritische Zwiesprache. Und wenn er den einen Teil seines Ich, die ratio, mit dem Willen zur Bekämpfung, sei es des anderen, des affektischen Teiles, sei es von außen kommender Hemmungen waffnet, so ist er der dramatische Mensch schlechthin. Dies ist nicht gleichzusetzen mit der gewaltsamen Theorie in Victor Hugos Cromwell-Vorrede, wonach dem dualistischen Christentum die dramatische Dichtungsform entspreche. Das Theater des Christentums ist Passionstheater; seine Helden sind auf vorderstem Plan nicht Menschen, sondern Erlöser, Teufel und Heilige, die ein vorbestimmtes Schicksal erfüllen. Soweit aber in zweiter Linie irdische Menschen ins Spiel kommen, sind auch sie an ein Schicksal gebunden, auf eine Gnade angewiesen, kämpfen nicht, sondern erdulden in Unfreiheit. Hier ist eine Verwandtschaft gegeben mit dem Schicksalsdrama der Antike und der Dramatik der französischen Renaissance. Lanson in seiner Corneille-Monographie und Morf in seiner „Französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance" weisen mit Nachdruck darauf hin, daß die französische Renaissancedramatik von Jodelle bis auf Montchrestien aus lyrischen Ergüssen, aus fünfaktigen Klageliedern über das dem jeweiligen Helden auferlegte Schicksal bestehe. Dramatik im höchsten Sinne, als freies menschliches Ringen mit dem Schicksal in der eigenen Brust oder draußen, kann erst dort beginnen, wo sich der Mensch als geistig selbständig begreift und für seine Freiheit eintritt, für Frankreich erst im Zeitalter Descartes'.

Nun ist es sehr merkwürdig, daß der erste große Tragiker der französischen Klassik, der niemals Sinn für Komik hatte und nur einige Mal das Komische ins Pathetische hinüberzerrte, daß Corneille mit sanften Komödien begann. Freilich wird von jedem Literarhistoriker verzeichnet, daß diesen Komödien die vis comica fehle, aber daß eine Komödie ohne Komik sich selbst negiere und auf ein Nichts hinauslaufe, sagt niemand. Der Fall vereinfacht sich, wenn man Corneilles Jugendproduktion den richtigen Namen gibt. Hier folge ich nun Ihrer Anregung, Herr Geheimrat, obwohl Sie in Ihrer Studie über „Das bürgerliche Drama" nur Corneilles Erwägungen über den späten *Don Sanche* im Auge haben und an seine frühesten Stücke fraglos gar nicht denken. Bürgerliche Schauspiele möchte ich die unkomischen Komödien nennen, mit denen Corneille begann, in ihrem Inhalt noch schwache, in ihren Charakteren blasse, aber wirkliche bürgerliche Schauspiele. Ähnliches war vorher in Frankreich nicht dagewesen. So wenig im letzten Sinn eine Tragödie existieren konnte, so wenig war auch die Möglichkeit eines Lustspiels gegeben. Denn auch das Lustspiel muß zum Inhalt den Kampf eines Menschen um seine Freiheit haben. Nicht ob dieser Kampf glücklich oder unglücklich

endet, macht aus dem Drama ein Lust- oder Trauerspiel; sondern ob der Dichter die komischen oder die tragischen Elemente sieht und betont, die beide latent in jedem Kampfe vorhanden sind. Das Mittelalter hatte in seine Passionsspiele komische Einlagen hineingestopft — *farcire* heißt stopfen —, diese Farcen wurden selbständig, und Farcen, Possenszenen hat Frankreich ohne Unterbrechung durch die Renaissance vom frühen Mittelalter bis auf das Heute in Überfülle gleichartig hervorgebracht; aber solche Farcen sind auch wieder nur komische Passionen, worin Schelme und Dummköpfe ihr Schicksal erleiden. Schließlich ist doch auch die bedeutendste Gestalt des vorklassischen französischen Theaters, der Advokat Pathelin, nur Possenfigur, nur geprellter dummer Teufel und nicht Lustspielheld. Der junge Corneille dagegen zeichnet in seiner *Mélite*, in der „Witwe", der „Zofe" usw. seine eigene Gegenwart und Gesellschaftsschicht mit feinen Strichen und läßt darin nicht sehr bedeutende, aber selbständige Menschen um ihre Ziele kämpfen. Sobald er zu Kräften kommt, erhält dieses Kämpfen, das erst leichtes Liebesspiel ist, durchaus eigentümliche Wucht und Schwere. Alidor in der *Place royale* liebt wirklich und glücklich und vernichtet sein Liebesglück gewaltsam und treibt die Geliebte ins Kloster, um nur seine Freiheit nicht einzubüßen: *Je veux qu'on soit libre au milieu de ses fers. / Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède. / Je le hais s'il me force.* „Gekünstelt" nennt Lotheissen dieses Stück und möchte Alidor fast „für eine parodistische Gestalt nehmen, obwohl Corneille eine solche Absicht gewiß nicht gehabt hat"[1]). In Wahrheit wird hier so wenig gekünstelt und parodiert, daß vielmehr Corneille zum ersten Male ganz er selber ist. Er hat sein Lebensthema gefunden, die Selbstbehauptung des freien Willens.

Von nun an werden seine Helden, so paradox es klingt, Sklaven ihres freien Willens, Sklaven ihrer fanatischen Vernunft. Sie müssen wollen und erzwingen, was ihrer Vernunft das Rechte zu sein scheint, sie müssen über ihre menschlichen Affekte hinweggehen. Deshalb kann der Held in Corneilles Stücken gerade als Held nicht mehr Mensch im weiteren und weicheren Sinne sein: er wird zum Vertreter einer Idee, wird von ihr besessen; er ist bisweilen nichts als diese Idee selber. Wie sich die Kunst den Menschen in seiner Ganzheit, mit seinen Schwächen, zu malen, dennoch in Corneille erhält und weiter entwickelt, wie sie nur notgedrungen allein den Gestalten des zweiten Planes in seinen reifen Werken zugute kommt, das hat Lanson ausgeführt. Aber wiederum sind doch auch die starren Helden selber, in all ihrer Stilisiertheit, nicht ganz ihrer Menschlichkeit entkleidet. Vielmehr tragen sie durchweg vergrößert und zusammengeballt gerade das in sich, was die französische klassische Epoche, den französischen klassischen Menschen ausmacht: das Descartische Streben. Wenn man sie als Typen ansprechen will, trotzdem sie durchweg die individuellen Züge Corneilles selber aufweisen, so sind sie durchaus französische Typen ihrer bestimmten Epoche. Ihre Eigenart scheint mir aber nicht genügend charakterisiert, wenn man auf ihren Willen allein hinweist, wenn man, wie Croce[2]) das tut, Corneille einzig als den „Lyriker der Willenslagen" bezeichnet. Man muß auch feststellen, in welcher Richtung dieser Wille wirkt, welchem Ziel er zustrebt. In Corneilles reifsten Stücken ist das Ziel deutlich hingestellt, in den meisten seiner Dramen ist die Richtung des Willens erkennbar. Immer strebt Corneille einer festen, einer absolutistischen Ordnung zu, beherrscht ihn die Staatsidee, die für ihn etwas Göttliches und etwas Erlösendes hat[3]). In seinen Helden steckt viel von Macchiavellis Wesen: sie dürfen, aber sie müssen auch

[1]) Ferd. Lotheissen: Gesch. der frz. Lit. im 17. Jahrhundert, 2. Aufl. Wien 1897, Bd. I, S. 342/3.
[2]) Benedetto Croce: „Ariost, Shakespeare, Corneille." Deutsch v. Jul. Schlosser, Wien 1922.
[3]) Siehe meine Studie: Vom Cid zum Polyeucte. Neuere Sprachen 1919.

alles, Opfer wie Verbrechen, für den Machtstaat tun, dem sie dienen oder den sie als Herrschernaturen verkörpern. Eine solche Gesinnung, ein solches Verhalten muß uns fremd anmuten, und wer es uns vertrauter machen wollte, würde es verfälschen. Aber es kalt und gekünstelt zu nennen, wo es wie ein heißer Quell aus dem Boden seiner Zeit und seines Volkes bricht, scheint mir sinnlos.

Freilich muß dies innerlich Fremde unserem Verständnis noch ferner rücken durch seine Auswirkung im Technischen oder Formalen. Einmal nämlich geht Corneille dadurch, daß er ganz auf ein geistiges Ringen gerichtet ist, entschieden von aller stofflichen Buntheit ab. Nichts ist verräterischer, als wenn man seinen *Cid* mit den spanischen *Mocedades* vergleicht und diesen den Preis der stärkeren Belebtheit zuerkennt. Das spanische und das französische Drama leben zwei grundverschiedene Leben, und wenn Corneille noch etwas von der spanischen körperhaften Fülle in sein Werk hinübernimmt, so tut er es, weil er den eigenen Weg noch nicht ganz gefunden hat. Der führt ihn zu einer völligen Nacktheit des geistigen Ringens. Er kann sich den Aristotelischen Regeln unterwerfen — wobei Aristoteles für ihn etwas ähnliches ist wie Gott für Descartes, ein von seiner Vernunft bestätigtes, im gewissen Sinne erst von ihr geschaffenes und in jedem Augenblick durch sie ersetzbares Wesen —, weil nur diese Regeln ihm völlig angemessen sind. Ihm ist die Einheit der Handlung aufs engste angemessen, denn es geht ihm nur um den siegreichen Kampf des Heldenwillens; ihm ist die Einheit des Ortes natürlich, denn alles spielt sich raumlos in der Seele ab, am liebsten in einer römischen Seele, denn der Römer ist für Corneille die stärkste Erscheinung des staatlichen Menschen; und die Einheit der Zeit ist ihm völlig gemäß, denn in dem Augenblick, wo die Vernunft ihren Weg erkennt, muß auch der Wille ihn ohne Schwanken betreten. Vielleicht sagte ich noch richtiger, daß Raum und Zeit als Realitäten gar nicht vorhanden sind in einer Handlung, die ganz innerhalb der Seele spielt. Auf der anderen Seite — und hier wieder hat Lanson die Not des alternden Corneille aufgedeckt— braucht der Dichter aber immer stärkere Widerstände für die zu demonstrierende Willenskraft seiner Helden. Er ist nicht vieltönig — wenn er sich nicht wiederholen will, muß er variieren, verstärken und komplizieren. Hierzu jedoch braucht er von neuem äußere Handlung, Stoff und Intrigue. So wird er allmählich aus der erreichten klassischen Nacktheit wieder herausgedrängt, und da er doch von seinen Regeln (wirklich den seinen und nicht denen des Aristoteles!) nur unter Selbstverrat zurückkönnte, so leiden seine späteren Dramen an einem Übermaß des Stofflichen, das nicht um seiner selbst willen da ist, das nicht Raum hat sich auszubreiten, und das zur Verdunkelung des Seelischen führt, wo es doch eben zur Bewährung dieses Seelischen herbeigezogen ist.

Endlich stellt sich zwischen Corneilles Werk und deutsches Verständnis insbesondere eine einzelne Innerlichkeit, die dem descartischen Wesen des Mannes eng verknüpft ist: seine Auffassung und Behandlung der Liebe. Gerade von ihm sagt man immer wieder aus, daß er nur Galanterie und nicht Liebe kenne, daß er nicht nur dem pretiösen Ausdruck der Leidenschaft huldige, sondern die Leidenschaft selber gar nicht kenne und seine Pretiositäten sozusagen als leere Attrappen darbiete. Es liegt anders. Auf seiner Höhe erkennt Corneille Liebe als Leidenschaft niemals an. Sobald der Intellekt des Helden sich davon überzeugt, daß die beherrschende Leidenschaft auf ein „falsches", d. h. ein der geistigen Forderung unangemessenes Objekt gerichtet ist, bekämpft er sie und vernichtet sie oder zwingt sie in andere Bahnen. So ändern Cornelianische Mädchen pflichtgemäß das Ziel ihrer Zuneigung, so opfern Cornelianische Helden pflichtgemäß ihre Leidenschaften in einer Sekunde. Ihre Liebe ist deshalb weder kalt noch unwahr, noch auch im Gefüge der Dramen Nebensache; aber sie ist

anders als die nicht-descartischer Menschen; sie ist in ihrem siegreichen Teile intellektuell und in ihrem unterliegenden Teil eine Hemmung, an der sich der freie Wille zu betätigen hat. *Je veux qu'on soit libre au milieu de ses fers*, ist durchweg Corneilles Leitmotiv. Man mag das goutieren oder nicht goutieren; aber man verkenne nicht die innewohnende Kraft und nenne das Glühende nicht kalt. Was ich hier aussage, gilt von den reifen Werken des Mannes. Später ermüdet er. Seine Zeit, die harte Zeit des aufsteigenden Königtums, ist vorüber, und nun sucht er mit einer weicheren Gegenwart in Einklang zu kommen, indem er sich mehr an die Töne D'Urfés hält, die ja dem ganzen Jahrhundert präludieren und durch das ganze Jahrhundert Geltung haben. Aber irgendwo schlägt immer Corneilles eigene harte Natur durch, und dann gibt es Dissonanzen. Doch vom *Cid* bis zum *Polyeucte* sind seine Dramen aus einem Guß, ihre Form ist ihrem Inhalt durchaus adäquat, und ihr Inhalt ist das Ringen des descartischen Menschen um seine Selbstbehauptung und seinen geordneten Staat.

Wenn Corneilles Ansehen bei uns darunter leidet, daß sein Wesen uns so fremd ist, und daß wir die fremde Natur ohne weiteres „Unnatur" nennen, so fährt Molière bei uns aus entgegengesetztem Grunde schlecht. Er fährt schlecht, weil er zu gut fährt, weil wir ihn uns zu ähnlich denken und modeln, weil wir einen zeitlosen Europäer aus ihm machen und sein Franzosentum und sein cartesianisches Wesen verwischen. Er ist Corneille verwandter, als man gemeinhin annimmt. Auch er hat das Ideal des descartischen Menschen, auch er erzwingt der Vernunft und der staatlichen Ordnung Geltung. Er tut es auf Kosten eben jener „Natürlichkeit", für die er einzutreten glaubt, und als deren Vertreter er gern dem starren Corneille gegenübergestellt wird, wie das in Deutschland zuletzt in Friedmanns Einleitung zu dem großen Neresheimerschen deutschen Molière geschehen ist[1]). Ja, Molière verfährt in seiner Verdammung des ordnungsfeindlichen Menschen noch viel brutaler als Corneille, weil er seinen widerstrebenden Helden weder rühmlichen Sieg noch rühmliches Ende gönnt. Ausgelacht, zu Tode gelacht werden der arme Misanthrope, der arme Georges Dandin, von der Bühne gejagt und aus der Achtung, dem Mitleid des Zuschauers herausgeprügelt durch die vis comica des Dichters, dem man seine Brutalität verzeiht, weil er sie um eines hohen, eben des cornelianischen und descartischen Zieles willen, stoisch gegen sich selber ausübt, weil er ein menschlichstes Teil seiner selbst im *Misanthrope* richtet und opfert. Ich nenne das Molières Tragikomik[2]). Und Tragikomiker muß jeder Komödiendichter sein, der eine wirkliche Komödie schreibt, ein wirkliches Drama. Die Kraft zu seinem Verhalten schöpft Molière aus dem mittelalterlich französischen Erbteil, aus dem, wenn man es so nennen will, gallischen Teil seines Wesens, aus dem gallischen Volksgrund seiner Seele, worin das naivste, das roheste, das unbändig stärkste Lachen der gallischen Farce wohnt. Vielleicht hat sich Heiss in seiner Feinfühligkeit hieran gestoßen, als er in dem erwähnten Aufsatz von einer deutschen Überschätzung Molières sprach. Aber es liegt keine Überschätzung, sondern eine falsche Schätzung vor: wir übersehen das doppelt französische: das mittelalterlich gallische und das klassisch descartische Wesen Molières, wir entnationalisieren ihn. Wir verkennen Molière, weil wir nicht sehen, weswegen er seine Helden auslacht. Wir meinen, er tue es ihrer „Unnatur" wegen; aber er tut es wegen ihres undescartischen und unstaatlichen Wesens. Wiederum kommen wir näher an Molière heran als an Corneille, weil er eben nicht descartische Helden dichtet, die uns wie verkörperte Ideen, wie Nichtmenschen oder Halbmenschen vorkommen, sondern ganze, d. h. schwache Menschen.

---

[1]) Molières sämtl. Werke in 6 Bänden. Berlin, Propyläenverlag, Bd. I.

[2]) Siehe meinen Aufsatz: Komik und Tragikomik bei Molière. Neuere Sprachen 1922.

Und diese Hingabe an den Menschen, und zwar an den schwachen, den kranken und hilflosen Menschen ist es nun, die uns den zeitlich dritten klassischen Dramatiker der Franzosen, die uns Racine besonders nahe bringt. Seine Frauen wie seine Männer, in denen ein weibliches Element zumeist überwiegt, sind keine Helden im eigentlichen Wortsinn; sie kämpfen nicht um ihre Selbstbehauptung, sie leiden unter dem Übermaß ihrer Leidenschaft. Und doch werden sie durch eben dieses Übermaß wiederum zu Helden erhoben: sie erdulden ihr Schicksal nicht wie die Gestalten der Mysterienspiele und der Renaissancetragödien; sie geben sich ihm mit einer wollüstigen Verzweiflung und Selbstzerfleischung hin, sie machen es zu ihrer eigenen Sache, und so sehr sie es auch anklagen und verfluchen, so erkennen sie es doch an und genießen es doch. Phaedra, aufs äußerste gebracht, enthüllt sich dem Hippolyt und handelt, indem sie um ihn wirbt: *Eh bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur: / J'aime!*

Die Frage, warum dennoch auch Racine die meisten Deutschen kalt lasse und ähnliche, wenn auch nicht ganz so harte Ablehnung wie Corneille erfahre, wird gewöhnlich mit dem Hinweis auf die Form seiner Dichtung beantwortet. So auch von dem Racine-Verehrer Heiss, der den Nachdruck auf die Unübersetzbarkeit der schmiegsam klangvollen Alexandriner des Dichters legt[1]). Sehr viel häufiger werden Klang, Schmiegsamkeit, Weiche und Wucht dieser unübertragbaren Verse gar nicht anerkannt, und man spricht von konventioneller Glätte und Eintönigkeit. Das geschieht aus verbreiteter Unkenntnis; aber was in Wahrheit keineswegs eintönig oder schwach ist, das ist doch fraglos überall geglättet und harmonisch und fügt sich noch bei äußerster Leidenschaft in höfische Form. Man muß den Grund und den bestimmenden Inhalt dieser Form zu erfassen suchen, statt sie anzuklagen oder zu verteidigen oder etwas anderes aus ihr zu machen, als was sie wirklich ist.

In Henri de Régniers meisterhaftem Roman aus dem Jahrhundert Ludwigs XIV., in *Le Bon Plaisir* weiht ein Hofmann den unerfahrenen Helden in das Wesen des Hofes ein. Herr von Collarceaux, in diesem Augenblick das Sprachrohr des halb satirisch, halb bewundernd und ganz wehmütig lächelnden Autors erhebt das *bon plaisir* des Monarchen zum obersten Gesetz. *Et comment pensez-vous qu'on puisse plaire au Roi? Est-ce en lui présentant des visages tourmentés de passion et des figures dénaturées par ce qu'elles expriment d'intérieur? Fi donc! Un grand roi ne peut souffrir dans l'homme que ce qu'il y a de plus noble; c'est cela qu'il faut montrer à ses yeux. Que la nature s'efforce donc à paraître ce qui faudrait qu'elle fût... Ah! Monsieur, l'admirable spectacle que vous allez avoir, à commencer par les fontaines. Observez l'eau des bassins: bue, elle serait fétide au goût; regardez-la jaillir, elle reluit et scintille. Elle retombe en un murmure harmonieux: approchez l'oreille du tuyau, elle y gronde ou elle y gargouille.* In ihren Schullesebüchern wurden Tausende von Gymnasiasten dazu angehalten, mitleidig erhaben ihre Achseln zu zucken über die „welschen Taxushecken" Lenôtres als über eine widernatürliche Mode, der auch noch Friedrich der Große huldigte, ohne den Anfang neuer deutscher Geistigkeit zu ahnen[2]). Die Rede des Herrn von Collarceaux zeigt, wie ein gleiches Gesetz die Haltung der Gärten und der Menschen, der Kunst und des Lebens im Zeitalter Ludwigs XIV. bestimmt. *Il faut plaire.* Aber muß man wirklich nur dem Monarchen gefallen? Geht denn nicht Ludwig selber auf das Gefallen aus und regelt er nicht selber bis aufs Kleinste

[1]) a. a. O. S. 556 ff.

[2]) Geibels Gedicht „Sanssouci" mit dem Schlußhinweis auf den jungen Goethe:

> Er, der das scheue Kind, noch rot von süßem Schrecken,
> Die deutsche Poesie, aus welschen Taxushecken
> Zum freien Dichterwalde führt.

und intimste seine eigene Lebenshaltung? Gewiß, er ist absolut, aber er ist es nur deshalb, weil er sich selber einem obersten Gesetz unterordnet, weil er im letzten nichts anderes ist als die Verkörperung eben dieses Gesetzes. Und das Gesetz lautet: „Die Natur bemühe sich, das zu scheinen, was sie sein sollte." Wenn hierin „Unnatur" steckt, so ist es die Unnatur eines idealen Strebens. Man kann den Menschen nicht davon abbringen, trübe Leidenschaften zu haben, man kann stehende Gewässer nicht frisch erhalten; aber man kann sein ruhiges Gesicht wahren, und man kann das faulige Wasser in Springbrunnen leuchtend sprühen lassen. Und indem man es tut, huldigt man dem Gesetz der schönen Ordnung. Niemals unterläßt es Racine, sich diesem Gesetz zu unterwerfen, niemals darf das Übermaß ihrer kranken Leidenschaften das Gesicht seiner Menschen verzerren und den schicklichen Wohlklang ihrer Sprache antasten. Und es will mir scheinen, daß gerade durch solchen Zwang, durch solche Dämpfung ihre Leidenschaften noch an Stärke gewinnen, dazu auch an Innerlichkeit und Vergeistigung. Schmerz, den man herausschreien kann, frißt weniger nach innen, wird minder stark empfunden und bewußt durchdacht als Schmerz, der sich nur in edler Fassung äußern darf. Wir wollen es nicht verwischen, daß Racine bei aller Gewalt seines Fühlens in der Form durchaus dem Ordnungsprinzip seiner Zeit anhängt; wir wollen es gerade deshalb nicht verwischen, weil die Art und Stärke seiner Leidenschaft durch eben diesen Formzwang bestimmt und vertieft wird. Wir wollen das Fremde an Racine in seiner Fremdheit so gut wie in seiner Größe begreifen. Es ist aber nicht nur die gebändigte Form, durch die sich der leidenschaftlichste Tragiker als Klassiker und als Verwandter Corneilles und Molières ausweist. Sondern auch das Denken seiner Menschen ist klassisch-französisch, d. h.: descartisch gerichtet. Denn sie sind sich in jedem Augenblick qualvoll genau über sich selber klar. Wenn sie sich ihrer Leidenschaft als einem wollüstigen Schicksal tätig überlassen, so bemänteln sie nichts. *Toute sa fureur* bekennt Phaedra dem sündhaft Geliebten und wirbt um ihn. Aber auf das werbende *J'aime*! folgt unmittelbar als Fortsetzung des Verses: *Ne pense pas qu'au moment où je t'aime, / Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même*. Und mit völliger Klarheit verurteilt sie sich, weil ihr Wille zu schwach ist, sie in den Schranken des anerkannten Sittengesetzes zu halten. Sie ist um ihrer hilflosen Gefühlsstärke willen eine Christin genannt worden, der nur die Gnade fehle; um ihrer geistigen Klarheit willen, die nirgends verdunkelt wird, könnte man sie mit gleichem Fug eine der Gnade ermangelnde Cartesianerin nennen. Sie ist eine kranke Schwester der Helden Corneilles. Um ihrer Krankheit, ihrer Menschlichkeit willen steht sie dem modernen Menschen näher. Er soll aber nicht vergessen, wie eng sie zur cartesianischen Familie gehört.

In gewisser Hinsicht kann man die Entwicklung des französischen Dramas von Corneille über Molière zu Racine als eine Entwicklung vom Drama der Ideen zum Drama der Menschen bezeichnen. Im *Misanthrope* steckt mehr Menschentum als im *Horace*, und in Phaedra wiederum mehr als im *Misanthrope*. Hierbei ist aber aufs entschiedenste zu beachten, daß weder bei Corneille die Menschen, noch bei Racine die Ideen fehlen. Nur die Dosierung ist eine andere. Und die Grundidee, der die drei so ganz verschiedenartig veranlagten Dichter mit so verschiedenen Mitteln dienen, ist alle dreimal die gleiche.

Eben diese herrschende cartesianische Idee der Vernunftordnung geht nun in das neue Jahrhundert über. Aber sie hat eine Fortentwicklung erfahren. Während die politische Macht Frankreichs gesunken ist und mit ihr die ruhige Entfaltung rein dichterischen Schaffens, hat sich die descartische Leitidee gerade aus dem politischen Verfall einen Machtzuwachs geholt. Die Vernunft, die bisher eine höchste Autorität anerkannte, sofern diese Autorität sich vor ihr, vor der selbstherrlichen Vernunft, ausweise als Gott im Himmel, als König auf

Erden, als Aristoteles im Reich der Dichtung —, die Vernunft macht jetzt im politischen Zusammenbruch entschiedeneren Ernst mit ihrer Selbstherrlichkeit. Sie überträgt die Autorität nicht mehr, sie maßt sie sich selber an. Noch einmal: starker englischer Einfluß ist bei dieser philosophischen Fortschreitung im Spiel; aber die Engländer haben selber mit Descartes' Pfunde gewuchert, und die Franzosen geben dem nun übernommenen englisch-französischen Geistesgut sofort einen erneuten Zug ins Typisch-Französische: den Zug zum Aktivistischen und zur fanatisch gefühlsmäßigen Erhitzung des Gedankens. Der Aktivismus treibt die gesamte französische Literatur dieser Zeit ins Journalistische, und man kann die Epoche mit einem zusammendrängenden Schlagwort ebensogut das Jahrhundert des Journalismus nennen, wie man das 17.: das dramatische Jahrhundert nennt. Aber zweierlei muß hierbei berücksichtigt werden. Einmal — und das habe ich bereits in der Einleitung meines Beitrags zu Ihrem „Handbuch der Literaturwissenschaft" betont — ist dieser Journalismus durch und durch lyrisch, Ausdruck eines heißen Gefühls. Gewiß drängt er sich in alle Dichtungsformen der Aufklärung, in ihre Gedichte, ihre Erzählungen und Dramen, aber er selber ist kein undichterisches Element. Sodann: da es sich nach wie vor und jetzt erst recht um descartisch gestimmte Naturen handelt, so werden sie sich mit innerer Berechtigung und nicht etwa nur als epigonische Nachtreter gerade der dramatischen Form weiter bedienen. Doch weil ihr descartisches Wollen jetzt aktivistischer geworden ist, weil es Bestehendes und Überliefertes bekämpft und neue Ordnungen in konstruktiver Hast anstrebt, so wird die Tendenz, die Absicht unmittelbarer Einwirkung auf das Leben der Gesellschaft, eine weitaus größere Rolle spielen als im voraufgegangenen Jahrhundert. Das Theater als Kanzel oder Tribüne, das Tendenzstück beherrscht das 18. Jahrhundert, von Voltaires *Œdipe* bis auf Beaumarchais' *Figaro* und weit darüber hinaus; wir wollen aber nicht vergessen, daß auch der „Nathan" und „Don Carlos" solche Kanzelstücke sind. Wir wollen es deshalb nicht vergessen, um nicht allzu voreilig und dogmatisch ein Drama undichterisch zu nennen, sobald es Tendenzdrama ist. Man kann das Tendenzdrama wohl eine Mischform oder eine Abart rein auf sich gestellter Dramatik nennen; man wird es für undichterisch nur dann erklären dürfen, wenn entweder die Tendenz eine unlyrische, oder wenn die Form, in der sie zu Worte kommt, eine unkünstlerische ist, oder wenn die Gestalten, in denen sie wirkt, ohne Leben sind.

Ich frage mich, wie weit diese Mängel das dramatische Werk des repräsentativsten und sozusagen umfassendsten und entscheidendsten Franzosen im 18. Jahrhundert, wieweit sie Voltaires Dramen entstellen. Die lyrische Gefühlswucht der Tendenz ist immer bei ihm vorhanden, vom Œdipus bis zur Irene. An diesem „Bühnenschriftsteller vierter Ordnung" interessierten uns nur noch „die aufklärerischen Hintergedanken seiner Werke", sagt Heiss in dem erwähnten Aufsatz. Aber diese Hintergedanken sind durchweg starke Glaubensbekenntnisse, sie bekennen sich leidenschaftlich zum Glauben an menschliche Vernunft und menschlichen Aufstieg, sie sind mehr Glaube und Hoffnung, mehr Gefühl als Gedanke. Wenn ich den Blick auf sie allein richte, so kann ich Voltaire den Lyriker der Aufklärung nennen, wie Croce von Corneille als von dem Lyriker des Willens spricht. Ist es nun aber wirklich so, daß diese lyrischen Ergüsse Marionetten in den Mund gelegt werden, daß der Dramatiker Voltaire keine Menschen zu gestalten weiß, daß der Aufklärer Voltaire als Bühnenautor seine Ideen gewissermaßen frei und für sich bestehend zwischen den Gestalten der Handlung herumlaufen läßt? Man lese doch einmal daraufhin unbefangenen Blickes die *Zaïre*, statt immer wieder auf das 15. Stück der Hamburgischen Dramaturgie zurückzugreifen, und es allenfalls in seinem Negieren noch zu übertreffen, indem man jedes Tendenzdrama schon um der Tendenz willen

ablehnt. Freilich lenke ich die Aufmerksamkeit gerade auf das gelungenste Drama Voltaires, aber ehrlicherweise hat man jeden Dichter an seinem besten Werk zu messen. In der Zaïre-Besprechung wie überall in der Dramaturgie ist Lessing keinen Augenblick mit seinen unseligen Franzosen allein. Immer hat er den Shakespeare neben sich, und Hausknecht Shakespeare muß sie von der deutschen Bühne jagen. Das ist nun einigermaßen erträglich, ich meine: der Erkenntnis einigermaßen förderlich, wo das französische Stück wirklich etwas mit Shakespeare zu tun hat. Wenn Voltaire technisch und äußerlich versucht, von dem Engländer zu lernen, greift er immer daneben. Er kann kein Gespenst glaubhaft machen, weil er an kein Gespenst glauben kann noch will; er kann keine Massenszenen, keine buntbewegte Handlung durchführen, weil es ihm unmöglich ist, an der klassischen Ordnung und Nacktheit ernstlich zu rütteln; er versucht es mit neugierigen Händen, aber ein inneres Veto lähmt seine Finger; er kann nicht Menschen schaffen, die im Taumel des allein herrschenden Gefühls ganz und gar den Kopf verlieren; denn dem descartischen Menschen kann wohl der Kopf bis zum Wahnsinn und Zerspringen glühen, aber niemals verloren gehen. „Doch wieder zur Zaïre." Was in aller Welt hat sie mit Shakespeare zu tun? Eifersucht und Verzweiflungstat grundloser Eifersucht sind ein verbreitetes, und ich möchte sagen jedem Autor freistehendes und naheliegendes Thema. Gewiß hat Voltaire die Anregung zu diesem Thema von Shakespeares „Othello" erhalten und sich in Einzelheiten an ihn gelehnt. Aber in was für einen Mann ist diese Eifersucht gelegt, und was für eine Frau ist ihr Objekt? Darauf einzig und allein kommt es doch an, und hier hört jede, aber auch absolut jede Vergleichsmöglichkeit zwischen Shakespeare und Voltaire auf. Othello und Desdemona sind ausschließlich als Träger und Opfer ihrer Liebesleidenschaft dargestellt. Othello: der Triebmensch, der Mohr, der einigermaßen die Formen der abendländischen Kultur angenommen, aber niemals denken gelernt hat, und in jeder Erregung hemmungslos seinem triebhaften Gefühl ausgeliefert ist. Desdemona — einerlei ob man sie hier nach altem Brauch als die ganz Edle und Reine auffaßt, oder nach neuen Meinungen als die überzivilisierte Venetianerin, die sich in etwas hysterischer Sinnlichkeit nach der Wildheit des Mohren sehne — Desdemona: auf jeden Fall nur die Liebende und in ihrer Liebe unschuldig Leidende, auf jeden Fall ganz ausgefüllt von dem Gefühl ihrer Liebe zu Othello, und von keinem Gedanken geplagt oder abgelenkt. Das Schicksal des Verdächtigenmüssens und Verdächtigtwerdens fällt also auf zwei ganz ungedankliche, ungeistige, in ihrem Nichtsalsfühlen einheitliche Naturen. Wenn sie sich in ihren Handlungen und Worten anders als ungebrochen natürlich ausdrücken, so liegt ein Fehler ihres Schöpfers vor, und Shakespeares Genialität besteht darin, diesen Fehler durchweg zu vermeiden, durchweg die Sprache des Herzens und der Leidenschaft ungedämpft und ungemischt zu sprechen. Dagegen ist es um die Helden in Voltaires Stück von Grund auf anders bestellt. „Der eifersüchtige Orosman (sagt Lessing) spielt, gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare, eine sehr kahle Figur." Wenn der Vergleich überhaupt einen Sinn hätte, so könnte man mit größerem Recht behaupten, daß Orosman der weniger „kahle", weniger auf einen Ton gestimmte, der individuellere Held sei. Denn Othello ist nur das Herz, der Trieb schlechthin, und Orosman ist Herz und Kopf. Orosman ist ein denkender Mensch, ein Monarch, der an der Berechtigung überkommener Bräuche und Gesetze zweifelt, der geistige und ethische Aufwärtsmöglichkeiten sieht. Man kann an der historischen Wahrheit oder Möglichkeit eines solchen Monarchen genau so zweifeln, wie an der des Sultans in Lessings „Nathan". Aber man kann nicht an der Möglichkeit eines solchen Menschen überhaupt zweifeln; er hat vom Mittelalter und Orient nicht viel mehr als das Kostüm, und hat sein Fleisch und Blut vom 18. Jahrhundert und von Frankreich und ganz

besonders von Voltaire — aber er hat doch Fleisch und Blut. Wenn nun solch ein intellektueller Mensch der Liebe und später der Eifersucht anheimfällt — kann oder darf er auch nur die Sprache des einheitlichen Triebmenschen reden? Zu reden und zu handeln wie Othello, würde für Orosman den Gipfel der Unnatur bedeuten. Für ihn ergeben sich aus Liebe und Eifersucht wesentlich andere Lebenszustände des ganzen Menschen als für den Mohren. Daß diese anderen Zustände ein geringeres Maß der Liebe in sich tragen müssen, wird niemand behaupten können, nicht einmal der, der Liebesleidenschaft als Trieb allein definieren wollte; denn wenn der Trieb durch die Vernunft gedämpft wird, so wird er durch sie auch bewußt gemacht und dadurch stärker, und durch sie auch gefesselt und dadurch noch einmal stärker. Dieses Dämpfen, Fesseln und Bewußtmachen aber muß sich notwendig in der Sprache ausdrücken, und so muß Orosman, wenn er die seiner Liebe und seiner Eifersucht gemäße, die ihm natürliche Sprache führen will, gebunden und gewählt sprechen. Den „Kanzleistil der Liebe" habe Voltaire angewandt, spottet Lessing. Aber was an Pretiosität in Orosmans Worten steckt, ist durchweg seiner Doppelnatur gemäß und durchweg die gleiche Huldigung des descartischen Menschen vor der schönen Ordnung, die seit der *Astrée* dem Franzosen als ersehntes Ideal vorschwebt. Ein ähnliches gilt von der Gestalt der Zaïre, die sich nicht durch schwächeres, sondern auch wieder durch weltverschiedenes Fühlen von Desdemona unterscheidet. Kein einheitlich glühendes Geschöpf, keine ungebrochene Natur wie die Venetianerin; sondern — Lessing spricht es selber aufs klarste aus — „ein Herz um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilt, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben." Ich wiederhole die Fragen, die ich an Orosmans Charakter knüpfte: muß ein solches Geschöpf schwächer lieben als eine naive Natur, und spricht es unecht oder unnatürlich, oder nicht vielmehr seiner Natur gemäß, wenn es sich gedämpft ausdrückt und in allen Qualen auf edle Haltung bedacht ist? — Unmöglich, Zaïre und Orosman menschliches Leben und Leiden abzusprechen, nur ist es eben ihre reflektierende und gebrochene Menschlichkeit. Unmöglich auch, zu verkennen wie sich hier Voltaires „aufklärerische Hintergedanken" in Gefühl und Leben umsetzen, wie sie zu den Seelen seiner Menschen gehören, und aus diesen Menschen tragische Gestalten machen.

Wenn nun aber der Vergleich Shakespeare—Voltaire zurückzuweisen, ich meine: als Wertvergleich zurückzuweisen ist, weil man doch immer nur in wissenschaftlich steriler Weise schließen kann: „Ich kann mit den naiven Menschen mehr anfangen," oder: „Ich kann nur im reflektierenden Menschen meinesgleichen sehen," so drängt sich freilich ein anderer Vergleich zwingend auf: der zwischen den großen französischen Dramatikern des 17. Jahrhunderts und Voltaire. Aber auch hier wird man, was das Werten anlangt, billigerweise nur zu einem doppelten Schluß gelangen können. Der menschlichen Wucht Corneilles, Molières und Racines gegenüber ist Voltaire fraglos oft genug, wenn nicht immer, Epigone. Er hat von allen dreien gelernt; er kopiert sie nicht mechanisch, aber er hat Verwandtschaft mit jedem von ihnen. Bald steht er der starren Ideendramatik Corneilles näher, bald neigt er zu der hilflosen Menschlichkeit Racines, und bisweilen sympathisiert er mit dem stoischen *bon sens* Molières. Dieser Reichtum des Nachgeborenen ist zugleich seine Schwäche. Er hat nicht die sicher gestaltende Hand und die stürmische Stoßkraft der Einfalt. (Denn als Künstler sind die drei Großen des 17. Jahrhunderts trotz ihres cartesianischen Dualismus voller Simplizität.) Wiederum aber hat doch auch er seine volle Originalität, und in ihr seine Einheitlichkeit und seine Wucht: denn immer wieder, in seinen schwächsten wie seinen besten Stücken, ist die fortentwickelte und zugespitzte descartische Idee des 18. Jahrhunderts der innerste dramatische und tragische Kern seiner Dramen.

Aber freilich, dies alles erklärt nur, warum gerade der Dramatiker Voltaire das äußerste Mißfallen bei den Deutschen hervorrufen mußte. Vereint er doch alles in sich, was sie befremdet, was sie geneigt sind als „Unnatur" und „Unkunst" wegzuweisen. Er spricht die geglättete, die „edle" Sprache, die man bei uns immer wieder als Sprache der „Hofbelustigung" und „Etikette"[1]) verspottet, statt ihrem Grunde nachzugehen; er hat die Starrheiten Corneilles und die Dämpfungen Racines; er fügt aus eigenem die Tendenz hinzu, die als Tendenz schlechthin vielen als undichterisch gilt, und die als „aufklärerische" in einer des Rationalismus müden Zeit besondere Feindschaft erregt.

So konnte es kommen, daß Korff gerade an Voltaire anknüpfend zu seinem peinlich überheblichen und vollkommen schiefen Urteil über die gesamte französische Klassik gelangte[2]): „Der französische Klassizismus führt eine gewählte Sprache im Sinne der guten Manieren und eine geistreiche Sprache zum Zwecke der Unterhaltung... Der französische Klassizismus wollte das Leben bekannter Helden in würdiger und delikater Form zu einem zirzensischen Spiele herrichten, das nach jeder Richtung hin geistiges Vergnügen hervorzurufen geeignet sei. Der deutsche Klassizismus wollte menschliche Allgemeingültigkeiten, Menschlichkeiten in einem tieferen als dem Alltagssinne, an konkreten Fällen, d. h. so dargestellt sehen, daß hinter dem besonderen Fall sein Typisches zugleich und sein Notwendiges dem Zuschauer zum Bewußtsein komme." Daß dies aus der Betrachtung Voltaires gewonnene Urteil der gesamten französischen Klassik gilt, geht aus dem früher gebrauchten Ausdruck: „die Firma Corneille, Racine, Voltaire & Co." hervor; und welche Wegwerfung es enthält, zeigt die ihm beigegebene und ausgeführte Erläuterung, worin die französische Klassik einen delikaten Kapaun auf den Tisch bringt, wenn die deutsche Klassik einen Hahn in der „Naturnotwendigkeit seines Schicksals" begreift. Fraglos ist diese Meinung nur die Zusammenfassung und allenfalls Steigerung, aber keineswegs die Karikatur dessen, was mehr oder minder noch heute die meisten Deutschen über die französische Klassik denken. Daß der Vorwurf sich zuerst gegen die Sprache dieser Klassik richtet, läßt erkennen, aus welchem Nichtwissen er hervorgeht. Daß es ein sinnloser Vorwurf ist, daß die französische Klassik von Corneille bis auf Voltaire nicht spielt, sondern um Ausdruck für Menschlichstes und Höchstes ringt und den ihr naturgemäßen Ausdruck dafür auch findet, glaube ich in meiner Studie Stück um Stück gezeigt zu haben.

* * *

Dies, Herr Geheimrat, sind die Gedanken, die mich zum Thema der französischen Klassik und ihrer Bewertung in Deutschland seit langem beschäftigen. Was ich hier nur skizzierte und mit wenigen Beispielen belegte, wird im ausgebreiteten Stoff meiner Geschichte der französischen Literatur körperhafter hervortreten. Die französische Klassik umfaßt mir zwei Jahrhunderte, und ihr zweites Jahrhundert ist kein *siècle anglais*, sondern französisch — wie der Italiener sagt — *a più non posse*. Descartes beherrscht beide Jahrhunderte, und Cartesianismus ist die Seele der klassischen französischen Dichtung. Aber dieses Cartesianertum ist nicht „kalt" und nicht „undichterisch", und die Menschen dieser Dichtungen von Chimène bis auf Zaïre sind weder Marionetten, noch Hofleute, noch herzlose Intellektuelle, noch herzlose Schönredner, noch Typen ohne Individualität, noch Individuen ohne typisches Bedeuten.

[1]) Dieser Ausdrücke bedient sich selbst D. Fr. Strauß, in seinem „Voltaire", (Vortrag 2). Er verehrt und versteht den Philosophen, aber er verwirft seine Dramatik, sowie er in Lessings Art die gesamte „Klassische Dramaturgie" der Franzosen an Shakespeare mißt und verwirft.

[2]) a. a. O. S. 749/50.

Sondern es sind vollkommen lebendige Persönlichkeiten, individuelle Gestaltungen ihrer Dichter, typische Repräsentanten ihrer Zeit und ihres Landes und Träger der reinsten Ideen und heißesten Gefühle. Insofern diese Ideen und Gefühle allgemein menschlicher Art sind, müssen sie auch dem Nichtfranzosen sich erschließen. Aber gehegt und ausgesprochen von ganz französischen Menschen, nehmen sie mit Notwendigkeit eine Form an, die sich trennend zwischen sie und deutsches Verständnis legt. Und hier ist nun das Arbeitsgebiet des Philologen. Seine Aufgabe heißt: den Inhalt fremder Form verstehen lehren. Nicht etwa: sie schmackhaft machen, sie anpreisen. Was dem anderen, was mir behagt, ist seine und meine Privatsache, hat mit meiner auf das Erkennen gerichteten Wissenschaft nichts zu tun. Bin ich deshalb Relativist? Bestimmt nein. Ich suche den Inhalt jeder Form zu erfassen und jede Form aus ihrem Inhalt zu begreifen, ich kenne keine alleinseligmachende Art des Denkens und Gestaltens. Aber wenn ich den Inhalt erfaßt habe, stelle ich als Mann der Geistesgeschichte die Frage nach seinem Menschheitswert; und als Literarhistoriker frage ich nach der Gemäßheit der ihm zuteil gewordenen künstlerischen Formung. In der französischen Klassik wohnt eine mächtige Fülle an Menschheitswerten, und überall sind sie nach immanenten Gesetzen künstlerisch geformt. Wir haben um unser selbst willen die Pflicht, in die Eigenart dieser Kunst einzudringen, auch wenn sie unmittelbaren Genuß uns nicht zu bieten vermag. Man befaßt sich mit einem Kunstwerk nicht nur, um es zu genießen, sondern auch um fremdes Sein verstehen zu lernen. Oft genug kommt dann mit dem Verstehen doch noch der erst bezweifelte Genuß hinterdrein.

DIE PANTOUNS MALAIS.

BEMERKUNGEN ZU LECONTE DE LISLES TECHNIK UND VERSKUNST.

Von

HANNS HEISS.

Die Gedichte werden nach der édition elzévirienne in 12° zitiert. — Abkürzungen: PA. = Poèmes Antiques, PB. = Poèmes Barbares, PT. = Poèmes Tragiques, DP. = Derniers Poèmes. — Öfter zitierte Literatur: Vianey = Joseph Vianey, Les sources de Lec. de Lisle (Montpellier, Coulet et fils 1907), Dornis = Jean Dornis, Essai sur Lec. de Lisle (2e éd. Paris, P. Ollendorff 1909), Ducros = die verschiedenen Studien von Jean Ducros in der Revue d'histoire littéraire de la France von 1914 an, Bd. XXIff. — Edm. Estèves ausgezeichnete Monographie, Lec. de Lisle, l'homme et l'œuvre (Paris, Boivin et Cie.) ist mir erst jetzt zugänglich geworden; auf die Pantouns und die hier erörterten Fragen geht sie nicht näher ein (Korr.-Zusatz).

In den PT. (zuerst 1884 veröffentlicht) steht ein kleiner Zyklus, Pantouns Malais, dessen fünf Stücke sich nicht sofort erschließen. Sie verlangen die Geduld sich einzulesen, die das Publikum des 19. und 20. Jahrhunderts weniger willig aufbringt als das der provenzalischen Troubadours oder der Divina Commedia. Zwar ist keine Initiation in höherem Verstand nötig; sie sind durchaus nicht esoterisch, mit Tiefsinnigkeiten beladen, die mühsam gehoben werden müßten. Im Gegenteil, sie gehören gedanklich zum leersten, stofflich zum abgegriffensten, was L. de L. je geschrieben hat. Aber die besondere Art der Darstellung erschwert es, die romantisch melodramhafte Handlung zu erfassen, und noch weniger läßt sich auf den ersten Blick ihr Reichtum an konstruktiven und ornamentalen Elementen überschauen.

Der Held ist irgendein malaiischer Piratenhäuptling, der seine treulose Geliebte tötet. Dies Eifersuchtsdrama ist in Monologen gestaltet, die er selber spricht. Das I. Gedicht enthält nur Huldigung und Anbetung. Auch im II. ist die Frau noch die Angebetete, der er gleichsam auf Knieen ein Perlenhalsband darreicht, Beutestück aus einem nächtlichen Überfall auf ein Christenschiff. In III mischt sich in die Huldigung ein drohender Klang, eine Warnung, die sich in IV zu Anklage und Verurteilung steigert: «Mais ton cœur est traître et ta bouche ment». Die Worte von V sind an den abgeschnittenen Kopf gerichtet, der am Mast des hin- und hergeworfenen Bootes blutet, bis der Abgrund Boot und Mörder verschlingt. Der Held wird direkt eingeführt, ohne erzählende, schildernde Vorstellung. Vorgeschichte und Handlung werden nur durch die Reflexe in seinem Monolog angedeutet. Der spricht, ist namenlos, ohne Physiognomie, ebenso wie die Angeredete und wie zunächst der Rahmen. Erst allmählich bekommen Handlung und Rahmen bestimmtere Konturen. Die Maskatperlen und der bleiche Giaour in II weisen (entschiedener als «natte» und «case» in I) nach dem Orient, die Fauna und Flora in III versetzen unter tropischen Südosthimmel, die Schiffsbenennung «Praho» am Schluß von III und der «roi de Timor» in IV lokalisieren wie der Kris in V endlich im malaiischen Archipel. Es ist ein eigentümliches, schleppend Schritt vor Schritt entschleierndes und präzisierendes Verfahren, dessen Wirkung noch durch regelmäßige Verswiederholungen sowie dadurch verstärkt wird, daß der Monolog in jeder Strophe gleichzeitig zweierlei spiegelt, nicht bloß die seelischen Bewegungen im Sprechenden und das Drama zwischen den Menschen, sondern auch die umgebende Natur, ihre Stimmung und Vorgänge in ihr. In I läuft parallel zur Huldigung die Schilderung eines Gewittersturmes über Meer und Küste, in II die Erinnerung an die Kampfnacht. In III und IV sind Szenen aus der Tierwelt eingeflochten, in V Eindrücke vom tosenden Fluß, der das Boot ins Meer hinunter reißt. Es wird sozusagen (immer im Reflex des Monologs) auf zwei Bühnen nebeneinander agiert. Zwei Motive alternieren, ein inneres und ein äußeres, so daß sich von Strophe zu Strophe durch den ganzen Zyklus zwei fortwährend gebrochene Zickzacklinien schlängeln. Diese Abwandlung eines Doppelmotivs ist nicht L. de L.'s Erfindung. Sie bildet ein wesentliches Merkmal der Gedichtform, die er fertig übernahm und nach der die fünf Stücke betitelt sind.

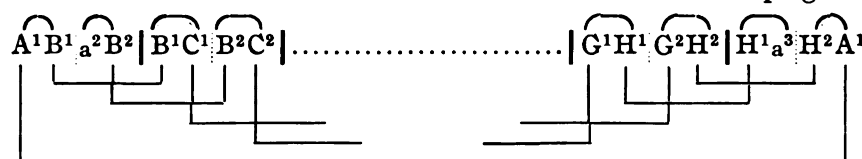
Über die Struktur des Pantoun[1]) und seine kurze Geschichte in der französischen Poesie unterrichten, in der Hauptsache gleichlautend, die Verslehren[2]). Es ist die einzige feste Gedichtform, die im 19. Jahrhundert neu auftauchte, aber keine moderne Schöpfung, sondern Nachbildung einer orientalischen Form, auf die 1829 V. Hugo die Aufmerksamkeit gelenkt hatte, als er in den Anmerkungen zu Les Orientales Übersetzungen eines jungen Orientalisten, darunter auch die Prosaübersetzung eines Pantoun abdruckte. Von den paar Versuchen, die vor L. de L. entstanden, sind erwähnenswert der erste von Banville (1856, Monselet d'Automne in den Odes Funambulesques, Œuvres compl. Bibl. Charpentier I S. 161f.) und ein zweites, La montagne, das er eigens für den Petit Traité de poésie française schrieb, dann Baudelaires Harmonie du soir (1857, Fleurs du Mal XLVII), das sich allerdings weit vom Schema entfernt

[1]) Daß L. de L. als erster Pantoun mit *n*, nicht *m* schreibt, illustriert, wie groß sein Streben nach Exaktheit auch in Kleinigkeiten war; er hatte jedenfalls in M. Devics etymologischem Verzeichnis der Wörter orientalischen Ursprungs im Supplement zu Littré (S. 55) nachgeschlagen.

[2]) Banville, Petit Traité de poésie française (Erstausgabe 1872), neue Ausg. der Bibl. Charpentier S. 243ff. — F. de Gramont, Les vers français et leur prosodie (2e éd. Paris, J. Hetzel) S. 309ff. — E. O. Lubarsch, Franz. Verslehre (Berlin, Weidmann 1879) S. 428ff. — L. E. Kastner, A history of french versification (Oxford, Clarendon Press 1903) S. 288ff.

und von dem daher auch Banvilles Traité schweigt. Daß das Pantoun nicht mehr Anklang fand, daß auch Banville seine Fingerfertigkeit lieber an altfranzösischen Formen erprobte, obwohl er wie Gramont seinen Reiz anerkannte, erklärt sich aus den Schwierigkeiten, die es stellt.

Ein Pantoun besteht aus Vierzeilerstrophen von beliebiger Anzahl (bei Banville 8, bei L. de L. 10 Strophen) mit Kreuzreimen. Vers 2 und 4 jeder Strophe werden in der folgenden als 1 und 3 wiederholt, sodaß sich von Strophe zu Strophe Schlagreim einstellt, und die Schlußzeile des Gedichts wiederholt die Anfangszeile, biegt also zurück. Es verknüpft zwei Motive. Jedem ist je eine Strophenhälfte gewidmet (nur in der letzten Strophe überwiegt durch die Wiederholung der Anfangszeile das erste). Sie sollen eng miteinander verbunden und doch deutlich gegeneinander abgesetzt sein. Die Trennung wird durch die Strophenhalbierung bewirkt, die Verbindung sowohl dadurch, daß dank der Kreuzreime jede Strophenhälfte die andere zur Ergänzung braucht, wie dadurch, daß die beiden Motive eine geheime Analogie, eine tiefere Verwandtschaft ahnen lassen. Das Schema eines zehnstrophigen Pantoun ist:



L. de L. hat sich streng an das Schema gehalten. Das Metrum ist wie bei Banville der Achtsilbner; nur in IV ist der Zehnsilbner verwendet (und zwar wie öfter bei ihm[1]) der symmetrisch in 5 + 5 geteilte). Daß er fünf Gedichte so baute, um sie zyklisch zusammenzufügen, beweist, wie wenig ihn die Schwierigkeiten schreckten. Und beweist auch, wie wenig er in den Vorurteilen modernen Empfindens befangen war, das beinahe die Fähigkeit verlernt hat, kunstreiche Formung in der Poesie um ihrer selbst willen, als etwas Absolutes zu genießen, und geneigt ist, solche Versuche geringschätzig als Seiltänzerei abzutun. L. de L. hat nicht nur die vielfältigen Schwierigkeiten überwunden, ohne daß die Anstrengung sichtbar würde. Am parnassischen Ideal Banvillescher Färbung gemessen hätten die Gedichte, auch wenn sonst nichts darin steckte, mindestens den Wert, den die difficulté vaincue verleiht. Aber L. de L. hat dem Pantoun auch, indem er seinen besonderen Bedingungen Rechnung trug und mit sicherem Instinkt seine Möglichkeiten ausnützte, Wirkungen abgewonnen, die sowohl die spielerische Künstlichkeit der Architektonik wie das Banale des Vorwurfs vergessen lassen. Es war schon ein glücklicher Einfall, nicht wie Banville in La montagne einen unmittelbaren lyrischen Erguß zu geben, sondern die fingierten Affekte und Erlebnisse eines in den konventionellen Zügen (Eifersucht, wilde Grausamkeit) umrissenen Asiaten, der exotischen Form einen adäquaten Stoff zu unterschieben. Aus der Motivverdoppelung half ihm sein Pantheismus mehr als eine anmutige Schnörkelstickerei zu machen. In dem Kontrast zwischen dem idyllischen Klang verliebter Huldigung und dem Toben des Sturmes in I schwingt eine noch leise Vordeutung mit; zumal der aufzuckende Blitzpfeil am Anfang und Schluß trägt in das kosende: träume, wiege dein Herz! die Drohung eines nicht nur atmosphärischen Gewitters. Auch in II ist das Verhältnis antithetisch; mit Liebesbeteuerungen wechseln die Erinnerungen an gestillte Raub- und Mordgier, an Blutgeruch und die Leichen im Mondschein ab. Von III an ändert sich das Verhältnis; die beiden Motive stimmen im Charakter überein, durchdringen

[1]) Dieser seltenere Typus begegnet bei ihm verhältnismäßig häufig, von den hier in Betracht kommenden Gedichten noch in PA. S. 227, PB. S. 100ff. u. PT. S. 26f. Vgl. zur Geschichte Ph. A. Becker, Der gleichteilige Zehnsilbner (Herrigs Archiv 1904, Bd. 112) S. 122ff. u. Becker (ZRPh. 1888, Bd. 12) S. 120f.

sich sogar für einen Augenblick. Die Jagd des Sperbers, dem die Taube erliegt, präfiguriert den Todesstoß, der die Frau trifft. Der Tiger in IV, der seine Krallen in den Damhirsch schlägt, ist nicht bloß Präfiguration, sondern Spiegelung des Helden und seiner Tat: L. de L.'s Glaube an die Wesenseinheit alles Seins verrät sich hier im Parallelismus des Geschehens wie anderswo in Vergleichen (z. B. der Kaiser wie ein die Antilope witternder Tiger in Nurmahal, PB. S. 139) oder in direkter Gleichsetzung (so Mensch und Hai in Sacra Fames, PT. S. 72f.). Und in V ist die Dekoration nicht weniger düster als der Mörder, der sich in den Tod stürzt. Überall engster Zusammenhang, den die von L. de L. gewählte Darstellungsweise noch unterstreicht, da alles, was sich entwickelt, um den Helden wie in ihm, sich nur in seinen Worten abzeichnet, nur als Inhalt seines Erlebens erscheint. Dabei geht in I das äußere Motiv voran. F. de Gramont hatte diese Reihenfolge, die auch im Pantoun der Orientales und bei Banville durchgeführt ist, als Regel formuliert, mit der einleuchtenden Begründung, daß so eine vorbereitende Stimmungsmalerei, ein «appel mystérieux» erreicht werde. Aber L. de L. zeigt in II—V, daß man die Reihenfolge ohne Schaden auch umstellen kann. Die Umstellung bringt etwas, woran ihm offenbar mehr lag. Sturm, der Bäume und Felsen entwurzelt, damit setzt der Zyklus ein; Sturm, der das Boot verschlingt, damit endet er. So biegt nicht nur, wie es das Schema erfordert, jedes einzelne Pantoun, sondern ähnlich der ganze Zyklus vom Schluß an den Anfang zurück. Das Schlußstück wiederholt variierend die Einleitung. Dazwischen rollt sich das Drama ab, das die durch die monologische Gestaltung verursachte Abgerissenheit und Sprunghaftigkeit in ein die Spannung mächtig steigerndes, mit unheimlicher Erregung geladenes Helldunkel taucht und dessen Bewegung von Strophe zu Strophe durch Verswiederholungen gebremst wird, sodaß sie sich auch in Momenten eruptiver Heftigkeit nur zögernd, gleichsam hinkend vorwärtstastet.

Die Distanz zwischen L. de L. und den älteren Versuchen ist groß. Aber er mag sie noch so weit hinter sich lassen, seine Pantouns interessieren doch nur als eine «curiosité poétique» (unter dieser Rubrik behandelt sie Banville, seltsamerweise mit der Sestina, der Glosse und dem Akrostichon zusammen), solange sie in seinem Werk wurzellos als etwas angeflogenes zu schweben scheinen, solange nicht eine Affinität zwischen den Eigenheiten der fertig übernommenen Form und persönlichen Neigungen und Bedürfnissen des Dichters zu erkennen ist. Existiert eine solche Affinität, so erklärt sich zugleich, warum L. de L. mehr als eine virtuos geglückte Spielerei zustande gebracht hat. Der Frage nach allen Seiten nachzugehen, verbietet hier der beschränkte Raum. Nur ein paar Zusammenhänge sollen im folgenden betrachtet werden.

* * *

Zuerst ein Zug, der nicht notwendig zum Wesen des Pantoun gehört, aber die enge Verflechtung der beiden Motive sehr förderte: die Art der Darstellung.

Eine auffallende Rolle spielt in L. de L.'s Stil die Apostrophierung. Er gebraucht sie so verschwenderisch, daß man sich an die Manier der klassizistischen Ode erinnert fühlen könnte, wenn man nur oberflächlich hinsähe. Es ist ihm geläufig, ins Apostrophieren hinüberzugleiten, ohne darum den Berichtton ganz aufzugeben, wie z. B. am Schluß von Khirôn PA. S. 219 oder in Le barde de Temrah PB. S. 65f. Anderswo drängt sich die Apostrophierung vor und dominiert. In Nurmahal PB. S. 136ff. sind die Strophen 1—22 im Berichtton gehalten: der Mongolenfürst auf der Terrasse, düster in sich versunken, von Sehnsucht nach der Frau verzehrt, deren Gesang ertönt. In Str. 23 ist der Drehpunkt, eine rhetorische Frage vermittelt den Übergang zur Anrufung: «Qui chante ainsi? ... Cette voix est la tienne, ô blanche

Nurmahal!» Und vokativisch anrufend, warnend fährt L. de L. bis zur letzten Strophe 39 fort, die Nurmahal («Gloire à qui comme toi . . .») als Verkörperung der ehelichen Treue feiert, weil sie lieber den heimkehrenden Gatten tötete als ihm den Schwur brach. Djihan-Arâ PB. S. 145ff. ist mit Ausnahme der Str. 18—28, die noch dazu großenteils von einem Dialog ausgefüllt sind, ganz apostrophierend gehalten. Um die Aufopferung der Prinzessin und ihre Engelhaftigkeit von klein auf zu schildern, richtet der Dichter ein Lob- und Preislied an sie. Das Epische wie das Deskriptive strebt bei L. de L. danach, ins Hymnische umzuschlagen. Daher denn auch die Menge von Gedichten in seinem Werk, die entschieden Hymnencharakter tragen oder in eine Hymne münden, neben Vénus de Milo, Hypatie, Le Nazaréen, La robe du Centaure, L'enfance d'Héraklès usw. auch Tierstücke und Landschaften wie L'oasis oder La forêt vierge, von denen zu schweigen, die lyrische Bekenntnisse bringen wie La fontaine aux lianes, L'aurore usw.

Neben diesen Fällen stehen andere gleichfalls zahlreiche, wo der Dichter nicht von sich aus, sondern durch Vermittlung apostrophiert. So bewegt sich Le suaire de Mohammed Ben-Amer-Al-Mançour PT. S. 19ff. von Anrufung zu Anrufung. In diese Form ist sowohl der Gedanke an die trauernde Heimat am Anfang gekleidet («Gémis, noble Yémen . . .») wie am Schluß die Prophezeiung des Untergangs der Dynastie, sowohl die Verwünschung des Schlachtfeldes wie ein Detail aus dem Kampf, der Todesritt der edlen Pferde («Vous hennissiez . . .») und die Verherrlichung des Helden selbst in Str. 7—10. Wenn dazwischen hinein auch in der 3. Person erzählt wird, so gleicht das Gedicht doch einem den Kriegern des Gefallenen in den Mund gelegten Klagelied; der Dichter wechselt den Standpunkt, identifiziert sich mit ihnen, gibt die affektische Explosion ihres Schmerzes wieder. Eine Konsequenz dieses Verfahrens ist der Anlauf zur Dramatisierung, wie er in Niobé PA. S. 142ff. zu einer eigentümlichen Mischung epischen, dramatischen und hymnischen Stils geführt hat, von der in Ovids Metamorphosen, die L. de L. anregten (Vianey S. 348ff.), nichts zu finden ist. Die Einleitung bildet die Anrufung der Stadt Theben mit der festlich in ihr wimmelnden Menge («Toi que bâtit la lyre . . . Un peuple immense en toi murmure»). Von Vers 29 an geht es unmerklich in den Berichtton über, aus dem sich aber von V. 131 an die Lieder bzw. Reden des Chors, des Sängers und der Niobe lösen. Die Aufgabe zu erzählen ist nun dem Chor übertragen. Er kündigt den Vortrag des Sängers an, V. 131—138. Er schildert, wie die Helden an seinen Lippen hängen, V. 167—174. Dann, wie sich bei seinem Preislied auf Zeus das Antlitz der Tantalustochter verzerrt, V. 210—215, und dann, wie sie sich nach seinem Preislied auf Apollo und Artemis zornbebend erhebt, um in Lästerungen auszubrechen, V. 268—281, beide male Niobe apostrophierend («Quel nuage a couvert . . . Ton front?» und «Tu te lèves . . .»). Und der Chor ist es schließlich auch, der V. 364ff. die Rache der beleidigten Gottheiten schildert — zunächst immer noch apostrophierend, nach Niobe auch das erste Opfer («Tu regardes ta mère . . .»); dann aber bis V. 433 im Berichtton: «Elle dresse ce front que nul coup ne soumet.» Und hier erfolgt nochmals eine Umstellung. Wie am Anfang, so nimmt auch am Ende der Dichter selbst das Wort, von neuem apostrophierend, um die Versteinerung zu erzählen («Le marbre te saisit . . . Des pleurs marmoréens ruissellent de tes yeux») und das Gedicht in eine ergriffene Verherrlichung der schmerzverklärten Schönheit der Niobe ausklingen zu lassen, die auch in der Fassung der PA., als L. de L. die ursprüngliche Fassung von 1847 für den Neudruck beschnitt[1]), noch als die «mère humanité», als das ihm teure Symbol ewigen Menschenleides und trotziger Auflehnung gegen Göttergrausamkeit erkennbar geblieben ist.

---

[1]) Vgl. M.-A. Leblond, L. de L. d'après des documents nouveaux (Paris, Mercure 1906), S. 187, u. Ducros RHLF. 1916, S. 365f.

Die beiden Arten des Apostrophierens, wie sie in Niobé nebeneinander verwendet sind, laufen auf dieselbe Wirkung hinaus. Ihre Häufigkeit erweist als eine Lieblingsform, in der sich L. de L. auch als Epiker ergeht, den Hymnus, die huldigende Andacht, das Gebet. Beide werden demselben Drang entspringen. In beiden entlädt sich das gewaltsam niedergehaltene Lyrikertemperament, das in L. de L. fieberte. In beiden entschädigt sich seine Natur für freiwillig auferlegten Zwang. Beide bedeuten einen Weg, auf dem sich die Spannung zwischen ihren Neigungen und der unerbittlichen Disziplin der Unpersönlichkeit, Neutralität und Unerschütterlichkeit ausgleichen konnte. Sie sind ein Ventil für das leidenschaftliche Mitempfinden, dessen Äußerung er sich verwehren wollte, und daher wohnt seinen Anrufungen auch die Kraft der Verlebendigung und ein Pathos von manchmal sakraler Feierlichkeit inne — anders als denen des Klassizismus, die meistens nur als Stilclichés und billiges Ornament wirken, weil sie nicht aus der Erregung eines gläubigen Dichters emporquellen, sondern eine affektische Teilnahme vortäuschen wollen, die nicht vorhanden ist.

Die Verwandtschaft mit der Technik der Pantouns ist weniger deutlich an Gedichten wie Le suaire zu spüren, wo der Sprechende auf vergangenes Geschehen zurückschaut (das ist zwar auch in Pantoun II der Fall, aber die Kampfnacht wird nicht apostrophierend evoziert), als da, wo seine Worte ein sich eben entwickelndes Geschehen spiegeln, wie die Chorstrophen die wachsende Empörung Niobes, die Flucht der entsetzten Gäste, die Erscheinung des olympischen Geschwisterpaares, das Treffen der Pfeile spiegeln. So gestaltet das Chorlied der Frauen in Hélène PA. S. 112ff. die Belauschung der Artemis und die Bestrafung des Aktaeon nicht episch wie Ovid, der L. de L. auch hier angeregt haben wird, sondern es läßt die Ereignisse von Anrufung zu Anrufung in einzelnen Phasen erstehen. Str. 1 und 2 berichten: Helios kehrt heim, die Wälder ruhen. Dann wechselt das Verfahren: Eile herbei, Artemis (Str. 3) — Entkleidet sie, Nymphen, seht, dies Gehölz verbirgt sie allen Blicken (Str. 4) — In die Welle ist die Göttin gestiegen . . . Aber was weht seufzend im Laub (Str. 5 und 6) — Du bist es, Sohn des Aristaeos (Str. 7) — Fliehe, Artemis gewahrt dich (Str. 8) — Dir wächst Gehörn, du springst wie ein Hirsch, die Hunde wittern dich (Str. 9) — Nie wirst du in die Wälder zurückkehren (Str. 10). In derselben sukzessiv aufbauenden Weise besingt das Lied des Demodokos (ib. S. 83ff.) die Verführung der Leda. Str. 1 (die als 6. und 11. wiederkehrt) fleht zur Erde und dem Sonnengott. Mit der imperativischen Anrufung der Berge, Bäume, des Schilfes in Str. 2 setzt das Geschehen ein: Verbergt den schimmernden Schwan. Str. 3 schildert ihn im Wasser. Str. 4 und 5 wenden sich an die Jungfrauen, laden sie zum Bad ein. Str. 7 und 8 wenden sich an die badende Leda: flieh vor dem Schwan, umarme ihn nicht. Str. 9 berichtet vom eifersüchtig grübelnden Tyndarus, Str. 10 (ganz kurz) vom Triumph des Gottes und der Geburt der Helena. Der Hauptunterschied von den Pantouns ist, daß nicht der Handelnde selbst, sondern ein Außenstehender, sich als Zeuge gebärdender, visionär Miterlebender spricht.

Beides vermengt sich in La tête de Kenwarc'h PT. S. 15f. Ein Gefährte des in der Schlacht von hinten ermordeten Häuptlings hat dessen Kopf gerettet und sprengt mit ihm davon. Das Gedicht gibt den Monolog des Reiters, zuerst in Str. 1—3 das Pferd apostrophierend: Renne, Kenwarc'hs Kopf hängt an meinem Schenkel und bespritzt dein Fell mit Blut. Str. 5 und 6 bringen Drohungen an die Feinde und den Mörder, zuletzt den Toten apostrophierend. Die Ähnlichkeiten mit den Pantouns, an die La tête de K. übrigens auch dadurch erinnert, daß von jeder Strophe ein Vers wiederholt wird, allerdings variiert und nicht der nächsten Strophe eingefügt, sondern für sich abgesondert, sind frappant. Wer der Sprechende ist, die Situation, was ihn erregt, alle näheren Umstände zeichnen sich erst nach und nach ab. Die

Entschleierung zieht sich durch das ganze Gedicht, das erst vom Schluß her verständlich wird. Die Erzählung ist im Vergleich zur Aktaeon- und Leda-Episode um so abrupter und dunkler, als die Spiegelungstechnik der in den Pantouns verwendeten näher steht. Im Grund ist das Verfahren überall dasselbe und es wirken sich dieselben Konsequenzen aus, die der Monolog hat, sobald er nicht bloß zur Mitteilung von Gedankengängen und seelischer Bewegung, sondern eines äußeren, simultan gedachten Geschehens dient, sobald äußeres Geschehen nur in den Eindrücken des den Monolog Sprechenden übermittelt wird.

Es würde sich lohnen, das Verhältnis dieser Gedichte zu den von O. Walzel zum erstenmal (Zeitform im lyrischen Gedicht in: Funde und Forschungen, Festgabe für J. Wahle, 1921, S. 193ff.) ergründeten Spielarten lyrischer Dichtung, einsamer Lyrik aus der Ferne, Nacheinander- und Werdelyrik zu untersuchen[1]). Hier sei nur darauf verwiesen, daß bei aller Wesensverschiedenheit (grob ausgedrückt: bei Goethe epischer Vorgangsgehalt in Lyrik einbrechend, bei L. de L. Episches irgendwie mit lyrischem Einschlag vorgetragen) der Schnittpunkt der zwei Linien in der Berührung mit mimischer, dramatischer Gestalt zu liegen scheint. Die Vorgänge werden in ihrer allmählichen Entwicklung impressionistisch und gleichsam mit Stegreiftechnik gezeigt, unter weitgehendem Verzicht auf die gewohnten Krücken erzählerischer Verdeutlichung, sodaß der Leser zu verknüpfen und zu ergänzen gezwungen ist. Die daraus fließende Eigenart des Vortrages, der dynamische Zug, die Sprunghaftigkeit, das geheimnisvolle Helldunkel fallen bei L. de L. um so mehr auf, je schärfer sie von dem parnassischen Ideal abstechen, zu dem er sich bekennt. Auch hierin verrät sich eine zurückgestaute Tendenz seines Wesens.

* * *

Auch an Analogien zur Motivverflechtung fehlt es nicht in L. de L.'s Werk. Eine primitive und doch sehr künstliche Art ist in der Renaissancelyrik beliebt. Ronsards «sonnet rapporté» Amours I 17 (Blanchemain I S. 11f.) gibt einen Begriff davon, das mit dem Auge, der Hand und dem Haar der Geliebten spielt als den drei Dingen, die den Dichter versengt, gepackt und umstrickt haben und die er, wenn ihm Ovids Gabe verliehen wäre, in schönen Stern, schöne Lilie und schönes Seidennetz verwandeln würde (andere bekannte Beispiele bei Góngora, so Sonett No. 47 Bibl. Aut. Esp. XXXII S. 432; ein sehr auffallendes, worin sieben Stränge verschlungen sind, bietet eine canción Lope de Vegas, Obras sueltas XIII S. 372f.). Auf dieser Linie liegt Les larmes de l'ours PB. S. 79f. In seiner aus dem Finnischen übersetzten Quelle (Vianey S. 160ff.) hatte L. de L. ein Gespräch zwischen der klagenden Birke und dem göttlichen Runenkönig gefunden, der ihr verheißt, ihr trauriges Dasein zu erheitern, sowie die

[1]) Dabei wäre auch der Zeitform nachzugehen, die aber in die Gedichte L. de L.'s nicht so entscheidend hereinspielt wie in die deutschen bzw. französischen Proben, die Walzel und auf seinen Spuren L. Spitzer (Über zeitliche Perspektive in der neueren franz. Lyrik, Neuere Sprachen 1923, XXXI S. 241ff.) studieren, da in der apostrophierenden Erzählung sowohl Vergangenheits- wie Gegenwartsform möglich ist (z. B. Djihan Arâ neben Nurmahal), während in dem monologisch ein sich eben ereignendes Geschehen andeutenden oder vergangenes Geschehen wie eben werdendes evozierenden Verfahren sich die Gegenwartsform von selbst aufdrängt. Das Präsens ist L. de L. überhaupt sehr geläufig, auch da wo er rein oder überwiegend episch gestaltet, nicht bloß das evozierende, wie Spitzer es nennt, sondern auch das historische und daneben in Tierbildern und ähnlichen Stücken, die ebenso gut in Vergangenheitsform geschrieben sein könnten, ein Präsens, das eher generelle als historische Funktion hat, die Zeitlosigkeit von Szenen malend, die nicht durch Namen und Daten individualisiert sind wie der Marsch der Elefanten durch die Wüste (Les éléphants PB. S. 183ff.), der Jagdzug des Adlers (La chasse de l'aigle PT. S. 53ff.) oder die Jagd der Indianer (La prairie PT. S. 68f.).

Schilderung, wie beim Klang seiner Harfe die ganze Natur mit der Birke vor Freude erbebt, die Berge, die Vögel, die herbeifliegen, die Bären, die tanzen usw. L. de L. hat dreierlei herausgegriffen, um die erlösende Macht der Musik, das Erwachen der in Kälte erstarrten Natur zu veranschaulichen, das Meer, den Bären, die Birke. Der Runenkönig hört das Meer brausen, den Bären brüllen, die Birke weinen (Str. 1), er fragt das Meer, die Birke, den Bären nach dem Grund ihrer Trauer (Str. 2), es antworten die Birke (Str. 3), das Meer (Str. 4), der Bär (Str. 5), er bricht mit seinem Lied die Siegel des Winters, da erschauert die Birke, Lachen läuft über das Meer (Str. 6) und zärtlich weint der Bär (Str. 7). Also Dreigliedrigkeit, die sich anders als in der Vorlage durch das ganze Gedicht zieht, parallel, wenn auch nicht streng symmetrisch, da Reim und Rhythmus den Dichter gezwungen haben, in Str. 1 und 2 von der Folge und Steigerung abzuweichen, die die Strophen 3—7 vorzeichnen.

Eine gleichfalls primitive Art der Zerlegung und Verdoppelung, die aber in den Formen, wie L. de L. sie gerne pflegt, näher an die Pantouns heranführt, ist das Zwiegespräch, der Zwiegesang (poème amébée). Hélène PA. S. 81ff. ist nicht wie Niobé in einer Mischform stecken geblieben, sondern ganz Drama geworden, obwohl L. de L. die Dichtung unter seine Epen reihte. Sie ist verschiedener Deutungen fähig, nicht bloß der zwei, die Vianey S. 373f. erwägt. Die Gegensätze Asien und Hellas-Europa, Aphrodite und Pallas, genießerisches Schwelgen und tüchtiges Wirken spitzen sich am Schluß auf die Antithese Eros und sein Bruder Hymen zu, die aber dadurch abgestumpft wird, daß L. de L. die Sinnenleidenschaft, die Helena in die Arme des Paris wirft, betont als ein unausweichliches Schicksal hinstellt, um anklagend die Götter dafür verantwortlich zu machen. In Wechselreden zwischen Helena und Paris, dem Chor ihrer Frauen und dem seiner Mannen, zwischen Demodokos und dem Mannenchor, zwischen Demodokos und Helena bzw. Paris entwickeln sich die Gegensätze z. T. in ausgeprägtem Parallelismus und stichisch (S. 96 und 104f.). Ein ähnlicher Gegensatz wird in den Dichtungen Thyoné und Glaucé PA. S. 69ff. und 75ff. entwickelt, die zusammen ein Diptychon bilden und die man beide, wie es Dornis S. 160 mit Glaucé tut, als durchsichtige Symbole der Haltung L. de L.'s gegenüber der Lockung zu leichtem Liebesgenuß wird deuten dürfen. Jene bringt das unerhörte Werben eines Hirten um Thyoné, die im Gefolge der Artemis nur der Jagd leben will, diese das unerhörte Werben der Meernymphe Glaucé um einen Hirten, der nur Kybele und ihren Wäldern gehören will (also spiegelnde Wiederholung und zugleich, wenn man die Gedichte als Ganzes betrachtet, Umrahmung: ein Hirt spricht am Anfang, ein Hirt spricht am Schluß, aber der Rollenverteilung nach chiastisch, hier der Mann, dort das Weib der Liebe unzugänglich). Und zwar alternieren in beiden Rede und Gegenrede doppelt, immer in I die Werbung, in II die Abweisung, in III die wiederholte Werbung, in IV die wiederholte Abweisung. Der Bau ist streng symmetrisch (je viermal 32 Alexandriner). Nur läßt die Ausdehnung der Teile die symmetrische Entsprechung sich nicht so scharf abzeichnen, wie das bei kleinerer Zerstückelung des Dialogs der Fall wäre und in anderen Gedichten der PA. tatsächlich der Fall ist, so in Bucoliastes S. 234ff., Églogue S. 245ff. und Chant alterné S. 270ff., die alle drei veranschaulichen, wie stark den im allgemeinen auf antithetische Formeln wenig erpichten L. de L. solche Art parallelen Abwandelns reizt.

Dem letzten davon liegt wiederum ein ähnlicher Gegensatz zu Grund, aber gefaßt als Gegensatz zwischen heidnischem und christlichem Ideal, zwischen Schönheit und Wollust einerseits und überirdischer, mystischer Liebe anderseits. Zwei Frauengestalten als Verkörperungen der beiden Ideale sprechen abwechselnd in Vierzeilerstrophen. Das Gedicht in den PA. ist die Überarbeitung eines älteren, 1846 in der fourieristischen Zeitschrift La Phalange

gedruckten[1]). Was die ältere von der jüngeren Redaktion trennt, ist kein formaler, sondern ein innerer Unterschied. 1846 glaubte L. de L. an die Möglichkeit eines Ausgleichs zwischen heidnischem und christlichem Ideal oder wollte wenigstens die Auflösung ihres Widerspruchs in einer höheren Einheit zeigen, der sie entspringen: beide als die leuchtende Spur Gottes — getreu seinem Glauben an die universale Harmonie als das oberste Prinzip der Welt und zugleich das Endziel, den Endzustand der Menschheit (der Zusammenhang mit Fouriers Lehre, in dem neben dem Pantheismus eine zweite Wurzel seiner Neigung zu Motivverflechtung sichtbar wird, verrät sich sehr charakteristisch schon in der Überschrift von 1846, Églogue harmonienne mit dem aus der fourieristischen Terminologie entlehnten Adjektiv, das er später nicht mehr gebraucht, während ihm harmonie, harmonieux immer Lieblingsausdrücke bleiben). In der jüngeren Redaktion dagegen sieht L. de L. zwar nicht das heidnische Ideal vom christlichen verdrängt, wie er es sonst bedauernd konstatiert, aber beide in der häßlichen Gegenwart entthront und vergessen. Gemeinsam ist den zwei Redaktionen die Wendung am Schluß, wo der Dichter selber das Wort ergreift und den Chant alterné im letzten Strophenpaar in eine Apostrophierung münden läßt. Mit einem Nebeneinandersprechen setzt auch die Églogue ein, ein Wechselgesang zwischen zwei Liebenden in zweimal 5 Vierzeilerstrophen. Die beiden ersten Strophenpaare, Sehnsucht nach ihm, nach ihr sind von den noch getrennten Liebenden gesungen, die sich langsam näherkommen, bis sie sich treffen (3. Strophenpaar, Mitte des Gedichtes) und nun ihren Gesang vereint anstimmen, der in eine Bitte an Natur und Venus ausklingt, ihre Trunkenheit nicht zu stören und die seligen Stunden zu dehnen. In Bucoliastes lösen sich durch zweimal 6 Fünfzeilerstrophen zwei Hirten ab, ein Ziegenhirt liebeskrank seufzend und ein Rinderhirt, der Liebe spottend. Fleht der eine zu den Quellen und zum Fluß, sie möchten die Grille und die Vögel zum Schweigen bringen, damit die Seufzer seiner Syrinx nicht übertönt werden, so bittet der andere die Winde und Bienen, die Lieder der seinen fortzutragen; schmachtet der eine nach seiner Theugenis, wenn sie kommt, ist alles gut und schön, wenn sie fernbleibt, siecht alles dahin, so freut sich der andere seiner Rinder, alles ist gut und schön, wie süß geboren zu sein (die Halbzeile «Tout est beau, tout est bien», womit die Strophe des ersten beginnt, kehrt am Schluß der Strophe des zweiten wieder); klagt der eine, wie weh Eros tut, so lacht der andere über die Mädchen, die ihn herauszufordern scheinen; klagt der eine, daß er taub für die Lerchen ist und ihm nur e i n e Stimme die Natur beleben kann, so lobt sich der andere das Brüllen eines jungen Stieres, gegen das Frauenlachen und Lerchengesang nichts sind; klagt der eine, daß er stirbt, und bittet er, ihm den schwärzesten Bock als Totenopfer zu schlachten, so bietet der andere ihm frische Milch zum Trunk: gelüstet dich dann immer noch nach dem Hades, so wirst du besser sterben. Der Zwiespalt der Stimmungen, auf dem das Gedicht beruht, setzt sich durch dieses z. T. echoartige und leis parodierende Nebeneinandersprechen, das erst das letzte Strophenpaar zu Rede und Gegenrede verknüpft, in eine regelmäßige Schaukelbewegung von Elegie zu Scherzo um. Gewiß findet sich das Alternieren schon in den Idyllen Theokrits, die L. de L. angeregt haben, ebenso wie die durch den Monolog bedingte Technik des andeutenden und spiegelnden Erzählens, das Situation und Geschehen erst allmählich erraten läßt. Aber gerade der Vergleich mit Theokrit macht klar, am einleuchtendsten in Bucoliastes, wo L. de L. sich verhältnismäßig am engsten anlehnt (Id. VIII), wie bewußt und absichtlich er die im Wechselgesang enthaltenen Möglichkeiten der doppelten Linienführung, des Konstrastierens, des Zusammenklingenlassens verwertet und ausprägt.

[1]) Vgl. Ducros RHLF. 1916, S. 361 u. 365.

Immerhin fehlt diesen Gedichten[1]) doch die Verflechtung eines äußeren und eines inneren Motivs, wie sie die Pantouns charakterisiert. In Églogue ist zwar die nächtliche Landschaft um das Liebespaar eindringlichst evoziert und seinen Zauber gibt dem Gedicht gerade die Kunst, mit der es gelungen ist, Beides zart zu verweben, zumal am Schluß in der Schilderung des Abebbens der Geräusche und Stimmen in Schlaf und Umarmung. Aber die Zweiteilung ist nicht nach Mensch und Natur gemacht, sondern wie in Bucoliastes oder Thyoné und Glaucé nach Personen. Anders in Nell PA. S. 298f., wo Liebeslied und Anspielungen auf die Natur sich in allen 4 Strophen kreuzen (freilich in einer Weise und durch Mittel, wie sie von jeher gebräuchlich waren). Und vor allem anders in Kléarista PA. S. 239f., das ebenfalls zum Kreis der theokritisch angehauchten Gedichte gehört. Von seinen 4 Sechszeilerstrophen schildert die 1. die schöne Klearista, die 2. parallel dazu den erwachenden Tag. Die 3. verknüpft die zwei Fäden in der Frage: wer strahlt herrlicher, das Mädchen oder die Morgenröte, Schönheit oder Licht, die vielleicht beide vom selben Gestirn stammen? In Str. 4 zerfließen für einen Augenblick Schönheit der menschlichen Erscheinung und der Natur in eins, im Eindruck des Hirten, der beide als Einheit erlebt («Dans le rose brouillard la forme de son rêve»), um sich dann wieder voneinander zu lösen: schöner als der Morgen ist die andere Sonne, die in seinem Herzen leuchtet. Es mag dahingestellt bleiben, ob L. de L. hier, wie Ducros RHLF. 1914, S. 555 meint, von einer Betrachtung Max Müllers ausgegangen ist. Jedenfalls hat er der Ahnung des Einklangs zwischen Mensch und Natur, der Gleichung Erwachen der Liebe = Erwachen des Tages, ohne sie auf einem der herkömmlichen Wege direkt auszusprechen, nur durch die besondere Formung einen denkbar suggestiven Ausdruck gefunden.

* * *

Außerordentlich häufig begegnen bei L. de L. Wiederholungs- und Umrahmungsformen der verschiedensten Art. Wenn man darauf verweist, daß die Wiedererweckung mittelalterlicher Gedichtformen wie Rondeau und Ballade durch Banville derlei gerade in der Jahrhundertmitte in Mode gebracht hatte, daß besonders die Refraintechnik bei den Chansonniers (Béranger und anderen) immer lebendig gewesen war und daß L. de L. auch durch fremde Dichter wie Poe oder Burns Anregungen empfing, so reicht das zur Erklärung nicht aus. Denn L. de L. hat Wiederholungen nicht nur sehr häufig, sondern auch zu ganz anderen Zwecken wie Banville verwendet, bei dem sie nie den Charakter des Tändelns abstreifen; er hat sie eigenartig weitergebildet und kompliziert — ganz abgesehen davon, daß ein Dichter von seiner mächtigen Originalität niemals so konsequent bestimmte Formen gebrauchen würde, wenn sie ihm nicht erwünschte und notwendige Ausdrucksmittel wären. Baudelaire z. B., der hierin dieselben Einflüsse erfuhr, hat mit Wiederholungen zwar sehr glücklich, aber im Vergleich zu L. de L. sehr sparsam gearbeitet.

Der Eingang von Bhagavat PA. S. 7ff. schildert inmitten der üppigen Pflanzen- und Tierwelt Indiens drei Brahmanen, die unbeweglich im Flußschiff in sich versunken grübeln. Es folgen die Beichten, in denen jeder erzählt, was ihn noch in der Einsamkeit quält, den ersten die Erinnerung an eine Jungfrau, die einst seinen Weg kreuzte, den zweiten die Erinnerung an seine von einem Schlangenbiß hinweggeraffte Mutter, den dritten kein Schatten der

[1]) Auch die Chöre aus Les deux glaives PB. S. 311ff. und den Dialog in L'épée d'Angantyr PB. S. 73ff. könnte man heranziehen. Eine Art Chant alterné muß auch Les deux amours in den PB. von 1862 gewesen sein. Aber aus der Umarbeitung (jetzt Épiphanie PT. S. 66f.) ist der Dualismus ganz verschwunden. Vgl. Ducros RHLF. 1917 S. 273 u. Dornis S. 176ff. 187f.

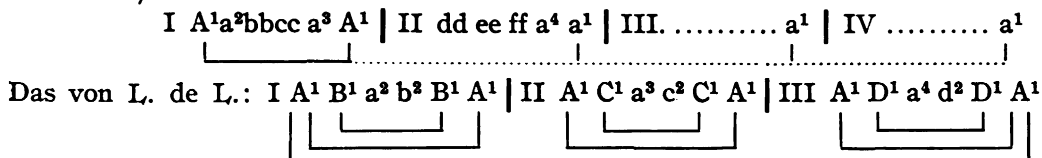
Vergangenheit, sondern das bange Zweifeln, das er nicht loswerden kann. Diese drei Beichten sind in drei plattreimenden Alexandrinertiraden (34 + 32 + 32 Verse) gegeben, deren vier Schlußverse jedesmal mit gleichen Worten, nur leicht variiert, ein Gebet um Erlösung, die Sehnsucht sich in Bhagavat wie in einem Meer zu begraben, enthalten. Es folgt dann, dialogisch gestaltet, die Erscheinung der Göttin Ganga. Auf ihre Frage, warum sie klagen, antworten nacheinander die Asketen und Ganga rät ihnen, auf dem Berg Kaïlaça Bhagavat aufzusuchen. Nach der Frage der Ganga sowie nach den Antworten und ihrem Rat sind gereimte, selbständige Zweizeiler eingeschoben (so sprach Ganga — so sprachen die Weisen — und Ganga verschwand). Die Antworten der Büßer sind wie ihre Beichten parallel gebaut (10 + 12 + 10 Verse) und mit Wiederholungen, aber viel ausgedehnteren. Nicht nur, daß überall die drei Anfangsverse aneinander anklingen, die Halbzeile des ersten wörtlich wiederholt; es setzt auch überall Vers 4 mit «Reçois, belle Ganga» ein, mit Vers 5 beginnt überall das Bekenntnis und ebenso wiederholt sich, sinngemäß variiert, die Bitte, welche die beiden Schlußzeilen ausfüllt. Die drei Brahmanen sind zu einer hieratisch steif stilisierten Gruppe gefügt; sie reden in denselben Formeln; das unterscheidende Individuelle ist auch äußerlich auf ein Minimum beschränkt.

Der Refrain, wie hier oder anders, als Kehrreim, Kehrzeile, Kehrstrophe, als Wiederholung des Schlusses, des Anfangs oder irgendeines mittleren Teiles, als feste oder flüssige, variierende Wiederholung, symmetrisch oder asymmetrisch, mit den vorhergehenden Versen verbunden oder isoliert, in sich geschlossen — alle Spielarten sind in L. de L.'s Werk vertreten. Überfliegt man aber die zahlreichen Proben, so drängen sich zwei Beobachtungen auf: 1. der Refrain interessiert L. de L. kaum als Mittel der Strophenbindung, daher bevorzugt er entschieden selbständige Gebilde, welche die Strophen deutlich voneinander trennen und die Bewegung des Gedichts nach jeder Strophe energisch auf denselben ein für allemal gegebenen Punkt zurückführen, von dem sie von neuem ihren Ausgang nimmt; 2. der Refrain interessiert L. de L. nicht als solcher, sondern, indem er ihn vervielfacht und mit demselben Gebilde sowohl einleitet als abschließt, als ein Mittel, die Strophen oder Gedichte zu umrahmen, also wiederum, nur in etwas anderer Weise, die Bewegung zu ihrem Ausgangspunkt zurückzuführen.

Charakteristisch für diese Doppelneigung ist der Unterschied zwischen den Chansons Écossaises (PA. S. 296ff.) und den Liedern von Burns, aus denen L. de L., allerdings sehr frei, seine Eingebung geschöpft hat (1843 war eine französische Übersetzung von L. de Wailly erschienen, Vianey S. 217ff.). Von den sechs Stücken arbeiten vier mit Wiederholungen. Nur in Annie ist der Refrain jeweils dem Strophenende angeschmolzen. Für Jane (the Blue-Eyed Lassie, Poetical Works of R. Burns, ed. by Jas. A. Mason II S. 77) fand er in seiner Vorlage 2 Achtzeilerstrophen, in denen V. 4, 8, 12 und 16 in denselben Schluß und Reim auslaufen: «een o'(sae) bonnie blue». Er hat 3 Vierzeiler daraus gemacht, in denen jedesmal V. 3 die blauen Augen erwähnt. Die Refrainwirkung ist also noch diskreter als bei Burns; dafür hat L. de L. aber eine neue geschaffen, einen Zweizeiler, den er nicht bloß jeder Strophe nachschickt, sondern auch dem ganzen Gedicht vorausschickt, so daß es davon zugleich umrahmt wird. Noch einschneidender hat er in La chanson du rouet PA. S. 302 Burns' Bessie and her spinnin' wheel (Mason II S. 116f.) umgestaltet. Was den Reiz des schottischen Gedichtes ausmacht, die Vision der sonnigen Landschaft um die Spinnerin herum mit rieselnden Bächen, Birke und Weißdorn, Vogelnestern und Fischen, Tauben, Wachteln, Schwalben, das hat L. de L., obwohl er ein Meister der Landschaft war und wie Burns nicht bloß offene Augen hatte, sondern auch offene Ohren, um alle Geräusche, die tausendfältige Musik der Natur in sich aufzu-

nehmen, ganz ausgeschaltet. Sein Gedicht ist auch auf anderen Ton gestimmt. Burns malt das Glück im Winkel, Sonnenschein drinnen wie draußen, am Schluß mit dem klassizistisch moralisierenden Hinweis auf den nicht begehrenswerten Prunk der Großen. Bei L. de L. fehlen die hellen, lustigen Farben und sein Gedicht gipfelt im Gedanken an den Tod: du wirst mir auch mein Leichenlaken weben (daß das Spinnrad von Anfang bis Ende apostrophiert wird, ist ebenfalls ein echt L. de L.'scher Griff). Dazu noch die formalen Abweichungen. Bei Burns 4 Achtzeiler, deren letzte Zeile immer in den Kehrreim «my (her) spinnin' wheel» ausläuft; und da die Schlußzeile der 1. Strophe ihre Anfangszeile wiederholt, so wird diese Strophe, aber auch nur sie, zugleich umrahmt. Bei L. de L. dagegen 3 Sechszeiler, jeder eingeleitet und beschlossen vom selben Vers «O mon cher rouet, ma blanche bobine», also überall Strophenumrahmung, und da I, 1 = III, 6, zugleich Umrahmung des ganzen Gedichtes, und die Umrahmungswirkung noch dadurch verstärkt, daß überall auch Vers 2 als Vers 5 wiederkehrt, sodaß jede Strophe doppelt eingefaßt ist, von einem gleichbleibenden und einem wechselnden Vers.

Das Schema von Burns ist (mit A^1 sei die Kehrzeile, mit a^1 das Schlußstück als Kehrreim bezeichnet):



Die Struktur ist von Grund aus verändert, auch abgesehen davon, wie fest L. de L. seine Strophen durch den Reim vernietet, während Burns einfach Reimpaare addiert. Die Wiederholungen wirken nicht mehr als Refrain; das verhindert schon das Fehlen eines Spannung erregenden Abstandes, da nicht bloß Anfang und Schluß jeder Strophe, sondern auch von I zu II und von II zu III die Strophenanfänge identisch sind, die Wiederholung also nicht in Fern-, sondern in Kontaktstellung auftritt. In der Kreislaufbewegung, die Burns nur seiner 1. Strophe und auch ihr verhältnismäßig schwach mitteilt, obwohl er sonst gerne mit Refrainstrophen umrahmt, schwelgt der französische Dichter geradezu. Strophe um Strophe muß sich doppelt runden, in jeder bleiben nur zwei Zeilen unwiederholt, und zugleich muß der Gedichtschluß zum Anfang zurückbiegen. Das Spinnlied ist, besonders auch durch die Umstürzung der Reihenfolge der Wiederholungszeilen, dem bei L. de L. häufigen Typus angenähert, dessen vollendetste Ausprägung La vérandah darstellt.

Andere Beispiele dafür, wie sehr die Wiederholung zur Umrahmung tendiert, sind außer Elfes PB. S. 100ff. (wie Jane) die Prière védique pour les morts und Sûryâ PA. S. 4f. und 1ff. Von der ersten hat Ducros RHLF. 1914, S. 547ff. nachgewiesen, daß L. de L. sie nicht, wie Vianey meinte, aus verschiedenen Rigveda-Hymnen kombinierte, sondern die Kombinierung fertig vorfand. Es handelt sich um ein Lied, bestimmt am Scheiterhaufen gesungen zu werden, während die Leiche verbrennt. Den Kern bilden 6 Fünfzeiler, deren Inhalt nicht leicht zu entwirren ist, da sprunghaft der Tote, die Erde, Agni und Yama angerufen werden und L. de L.s' Gedicht etwas von der Dunkelheit des Originals bewahrt hat. Zwischen die Strophen ist die Bitte an Agni eingeschoben, den Toten vor den zwei Hunden Yamas zu schützen. Siebenmal wird sie vorgetragen, nach jeder Strophe und vor der 1. in litaneiartigen Zweizeilern, die, obgleich variiert, deutlich aneinander anklingen, sowohl im Bau wie im Einsatz. L. de L. hat sich von seiner Vorlage in vielem entfernt, indem er beschnitt und konzentrierte. Aber ganz sein

Eigentum ist die energisch ausgeprägte Architektonik, welche größere Massen mit kleineren sich symmetrisch entsprechenden abwechseln und jene durch diese umrahmen läßt. Ebenso ausgeprägt, nur von anderem Rhythmus, ist die Architektonik der Hymne an Sûryâ. Den Kern bilden drei Stücke von je 14 paarweis reimenden Alexandrinern. I (deutlich in 6 + 2 + 6 Verse gegliedert) schildert vokativisch den im Urabgrund schlafenden Sonnengott. II (in 4 + 6 + 4 gegliedert) schildert die Ankunft der Morgenröte, das Erwachen der Landschaft und wendet sich dann wieder an den Gott: «Éclate et lève - toi!» III (wie I gegliedert) schildert, wiederum vokativisch, die Fahrt des Sonnengottes und das Untertauchen im Abgrund: «Descends... et dors, ô Roi!» Dazu wie in Prière ein selbständiger Zweizeiler, der die drei Stücke durchrankt und umrahmt, diesmal unverändert, das Gleichbleibende, die ewige Größe des Gottes betonend: «Ta demeure est au bord des océans antiques, Maître, les grandes Eaux lavent tes pieds mystiques». Der Hymne ist angehängt ein Gebet um Schutz für die friedlichen Völker, die ihn verehren, das mit dem vorhergehenden dadurch verknüpft ist, daß sein Schluß «Qui te chantent au bord des océans antiques» den Schluß der 1. Refrainzeile wiederholt, wodurch zugleich das ganze Gedicht zu seiner Anfangszeile zurückbiegt. Vianey S. 39f. hebt den Unterschied zwischen L. de L. und seinem indischen Material hervor. Während darin Refrains nur selten und unregelmäßig eingestreut begegnen und auf Komposition nicht geachtet wird, komponiert L. de L. aufs sorgfältigste «dans le grand goût classique». Die Erinnerung an den Klassizismus trifft eine prinzipielle Analogie, das Verlangen nach durchsichtiger Ordnung. Aber die Komposition selber ist nicht einem im Klassizismus üblichen Schema abgelauscht, sondern höchst persönlich durch das Gefallen an Wiederholungs- und Umrahmungseffekten bestimmt.

Ist hier die Umrahmung aus dem Refrain hervorgewachsen, so findet sie sich in anderen Beispielen unabhängig von ihm. In den Médailles antiques PA. S. 227 steht eine Art Tanzlied, 3 Sechszeiler, worin jedesmal V. 1 unverändert als V. 5 wiederkehrt, während von V. 2 das Reimwort in V. 6 wiederholt wird. Die ionische Heiterkeit, die den Tanz beschwingt, soll fühlbar gemacht werden. Das geschieht in jeder Strophe auf doppelte Weise, direkt, positiv durch den Strophenkern (frohe Hymnen, Blumen, zarte Füße im Takt usw.) und indirekt, negativ durch die sich symmetrisch entsprechenden Wiederholungszeilen («Ni sanglants autels ni rites barbares» etc.). Daß der Kern über die Wiederholungszeile hinaushallt und sich in einer Schlußzeile fortsetzt, verwischt die Umrahmungswirkung. Ähnlich in dem Gegenstück dazu, La chute des étoiles PB. S. 223ff. Von den 5 Neunzeilern bringen die ersten vier die Schilderung des über Meer und Erde aufsteigenden Tages, eingekapselt in beschwörende Wendungen an die Sterne: fallt, sinkt, verschwindet! Die letzte Strophe wendet diese Anrufung in eine Bitte: gebt Vergessen, ewiges Schweigen! Die Zweiteilung ist in Str. I—IV so durchgeführt, daß der Schilderung des Morgens im Kern jedesmal zwei Verse an die Sterne vorausgehen und folgen; und zwar wiederholt V. 8 den Anfang von V. 1, aber mit verändertem Schluß und Reim, und V. 9 den ganzen V. 2, auch im Reim, ohne wesentliche Veränderung. Die Wiederholung ist zweifach, leiser in der vorletzten, entschiedener in der letzten Zeile zu spüren. Die umrahmenden Teile sind durch den Reim mit den Strophenkernen verkettet, aber gemäß den Sinneseinschnitten durch feste Strophenzäsuren nach V. 2 u. 7 abgehoben. Zwei Motive werden abgewandelt und mit der intensivierenden Wirkung wird auch die retardierende, die solchen Umrahmungen innewohnt, eindringlich erkennbar, weil immer dieselbe Bitte, derselbe Ausdruck der Sehnsucht nach Nacht und Ruhe das unaufhaltsame Fortschreiten des Tages von Morgengrauen zu Glut und Brausen des erwachten Lebens unterbricht.

* * *

Häufiger noch als Strophenumrahmung finden sich Umrahmungen eines ganzen Gedichts. Zu vergleichen ist L. de L.'s Neigung, Anfang und Ende durch die Wiederholung derselben oder einer ähnlichen Situation zu binden, auch wenn er die Beziehung nicht formal herausarbeitet, z. B. außer den Pantouns in Çunacépa PA. S. 36ff., Le calumet du Sachem PT. S. 145ff., auffälliger in Khirôn PA. S. 184ff. (Abend, das scheue Erstaunen der heimwärtsziehenden Hirten und Jungfrauen über die Erscheinung des Orpheus, der zu Khirôns Höhle wandert — Morgen, das Erstaunen der ausziehenden Hirten und Jungfrauen über Orpheus, der von Khirôns Höhle zurückwandert — dazwischen die Nacht bei Khirôn mit dem Gespräch, dessen Gedanken zuliebe das Gedicht geschrieben ist) oder in Les éléphants PB. S. 183ff. (die grenzenlose, unbewegte Sandwüste vor und nach dem Durchmarsch der Elefanten), wo die Kreisbewegung als symbolischer Ausdruck gefaßt werden kann: das Leben, wie L. de L. es sieht, als kurze Unterbrechung unendlichen Schlafes, dem Nichts entspringend und ins Nichts zurückkehrend («Et rends-nous le repos que la vie a troublé», Dies irae, PA. S. 314)[1]. So besteht der kleine Zyklus Les spectres PB. S. 241ff. aus 4 Terzinenkapiteln, von denen jedes 4 Terzinen enthält, und einem Schlußvers, der die Eingangszeile wiederholt. Die orphische Hymne Parfum d'Adônis DP. S. 25f. wird durch einen Zweizeiler eingeleitet, mit dessen im Prädikat veränderter Wiederholung am Schluß die Totenklage in die Prophezeiung einer immer erneuten Auferstehung mündet. Daß das Ledalied in Hélène den einleitenden Vierzeiler am Schluß wiederholt, wurde schon erwähnt; daß er außerdem auch in der Mitte als Str. 6 eingeschoben ist, gibt der Wiederholung eine Kraft, die sie sonst bei dem weiten Abstand nicht gehabt hätte.

Zweimal hat sich L. de L. in der Villanelle versucht. Der erste Versuch PT. S. 40 (inhaltlich verwandt mit La chute des étoiles und La lampe du Ciel: die schwarze Nacht über dem Meer als Symbol und Verheißung der endlichen Vernichtung) entfernt sich von dem seit dem 17. Jahrhundert üblichen Passeratschen Typus durch das Metrum (Achtsilbner) und die größere Knappheit (4 statt 6 Strophen), folgt ihm aber treu in der Struktur: $A^1\ b^1\ A^2 \mid a^3\ b^2\ A^1 \mid a^4\ b^3\ A^2 \mid a^5\ b^4\ A^1\ A^2$. Die andere Villanelle, Dans l'air léger DP. S. 80f., die aus L. de L.'s letzten Jahren stammen muß, da sie erst aus seinem Nachlaß veröffentlicht wurde und eng mit intimen Bekenntnisgedichten seiner Spätzeit verwandt ist, hat dasselbe Versmaß und umfaßt 6 Strophen, bringt aber eine wichtige Abweichung vom Schema, indem sie in der Schlußstrophe, die infolgedessen kein Vierzeiler, sondern auch Dreizeiler ist, nur A^1 (nicht A^2) wiederholt. Dadurch wird zerstört, was das Charakteristische der Villanelle ist: die Vereinigung in der Schlußstrophe der beiden Verse (A^1—A^2), die, durch den mittleren Vers getrennt, den ersten Dreizeiler flankieren und die dann noch fühlbarer auseinandergerissen werden, da abwechselnd A^1 und A^2 am Ende der folgenden Strophen wiederkehren. Dafür erreicht L. de L. aber die vollkommene Umrahmung, die er sonst bei der Wiederholung von zwei Anfangszeilen nur erreicht, indem er ihre Reihenfolge umdreht.

Drei Gedichte in den PT. sind auf dieselbe sehr künstliche Art gebaut, Sous l'épais sycomore, Les roses d'Ispahan, Le frais matin (S. 42f. 48f. 143f.), die auch innerlich zusammengehören, obwohl sie verschiedenen Erlebnissen entstammen (zur biographischen Grundlage vgl. Dornis, bes. S. 184ff.), alle drei monologisch und intim-lyrischer Eingebung (eifersüchtige Warnung vor der Liebe — Bitte um Rückkehr an eine Flatterhafte — Erinnerung an die tote Jugendgeliebte in der fernen Heimat). Sie umfassen je 6 Vierzeiler in Alexandrinern, die in Sycomore und Roses gekreuzt, in Matin umschlungen gereimt sind (ohne daß der Unterschied

[1]) Vgl. auch was Fr. Strich, Deutsche Klassik u. Romantik (München 1922 S. 166) über die Neigung der deutschen Romantiker zu Rundungsformen sagt.

den Bau berührte). Ihre Form charakterisiert: 1. daß die 6 Strophen auf denselben 4 Reimwörtern laufen, 2. daß deren Reihenfolge von Strophe zu Strophe auf den Kopf gestellt wird (in Str. I, III, V die Folge 1, 2, 3, 4, in Str. II, IV, VI die Folge 4, 3, 2, 1), als Konsequenz davon 3. daß das Ende der einen und der Anfang der nächsten Strophe immer dasselbe Reimwort aufweisen (ähnlich in den Villanelles und Pantouns, aber dort nur derselbe Reimklang) und 4. daß den Reimen nach, da die letzte Strophe umgekehrt die Reime von I wiedergibt, vollendete Umrahmung entsteht, die dadurch noch ausgeprägter wird, daß die Schlußzeile von VI die ganze Anfangszeile von I, nicht nur ihr Reimwort aufnimmt, z. B. I, 1 = VI, 4: «Sous l'épais sycomore, ô vierge, où tu sommeilles». Das Schema ist:

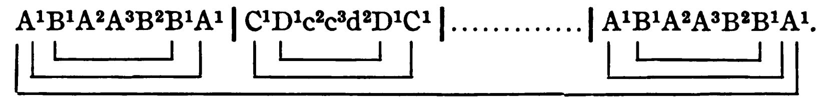
$$A^1\ b^1\ a^2\ b^2\ |\ b^2\ a^2\ b^1\ a^1\ |\ldots\ldots\ldots\ldots b^2\ a^2\ b^1\ A^1.$$

Die Gefahr, daß solche Form zu leer spielerischem und noch dazu eintönigem Geklimper wird, ist nicht klein. Wie glücklich L. de L. ihre vielen Klippen umschifft, wie er den wie bei bouts-rimés aufgegebenen Reimwörtern durch Nuanzierung ihrer Beziehungen von Strophe zu Strophe Beweglichkeit und Buntheit eingehaucht, wie er im Versinneren einen Ausgleich für die relative Gewichtlosigkeit des Versendes geschaffen hat, in Sycomore z. B. durch die Entwicklung des symbolischen Faltermotivs, das zu verfolgen ist hier nicht der Platz. Durch die Wiederholung derselben Reimwörter in allen Strophen und die Umstürzung ihrer Reihenfolge gemahnen die Gedichte an die Sestina, die ja im Französischen nur ganz vereinzelt gepflegt wurde, offenbar weil der aus traditioneller Scheu vor Reimlosigkeit entspringende Wunsch, die zu wiederholenden Wörter (anders als im Provenzalischen, Italienischen und Spanischen) auch noch unter sich reimen zu lassen, schier unüberwindliche Schwierigkeiten auftürmte, denen außer F. de Gramont kaum jemand zu trotzen wagte. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß L. de L. durch Gramont angeregt wurde, von dessen Sextines auch Banville mit Bewunderung sprach. Aber er hat die Sestina doppelt vereinfacht, indem er die Strophen kürzte und die Reimanordnung nicht von Strophe zu Strophe sukzessiv verschob. Und hat dadurch sowie durch den Verzicht auf die angehängte Halbstrophe gewonnen, was er an der Sestina vermissen mochte, mit der Entsprechung von I und VI die Umrahmung. Eine Variation dieses Typus bietet Soleils, poussière d'or DP. S. 78f. mit 6 Fünfzeilern, von denen I, III und V auf denselben Reimwörtern laufen, während in II, IV und VI neue Reime auftauchen. Die Gedichtumrahmung entfällt hier; dafür sind aber die Wiederholungsstrophen umrahmt, deren Schlußzeile überall die Anfangszeile reproduziert.

Nach Kastner S. 258f. hätte sich von den modernen Franzosen allein Banville im Rondeau redoublé versucht. Aber eines steht in PT. S. 152f., Le secret de la vie. Bekanntlich ist die Bezeichnung unglücklich. Was man so nennt, hat mit dem Rondeau nur lose und äußerlich zu tun. Es handelt sich vielmehr um eine Abart der Glosse, die sich von der spanisch-portugiesischen vor allem durch kürzere Strophen und die Einführung einer letzten, nicht glossierenden Strophe unterscheidet. L. de L.'s Gedicht (in Alexandrinern) weist ein paar bezeichnende Abweichungen von der herkömmlichen, auch von Banville adoptierten Grundform auf. Er behält nicht dieselbe Reimanordnung bei, sondern wechselt, wie auch sonst öfter, zwischen gekreuzten und umschlungenen, und zwar so, daß Str. I und VI gekreuzt, die übrigen umschlungen reimen. Den Gegensatz zwischen mittleren und flankierenden Strophen unterstreicht er noch dadurch, daß er in VI nicht bloß dieselben Reimklänge, sondern auch dieselben Reimwörter wie in I verwendet und daß der so bedingten formalen Gliederung auch eine innere entspricht: Str. I gibt das Thema an, II—V bringen seine Glossierung, VI predigt die Erkenntnis,

die das Thema bildet, als Lehre (versteh zu sterben, suche im Grab das Geheimnis des Lebens). L. de L. hat also am Rondeau redoublé, das sowohl Wiederholungs- wie Umrahmungsform ist, gerade diese letztere Eigenschaft energisch gesteigert. Es wird in seiner Hand dem Vérandah-Typus angeglichen, der außer durch La vérandah PB. S. 134f. noch durch zwei Gedichte in den PT. Dans le ciel clair S. 17f. und La lampe du ciel S. 26f. vertreten ist.

Die Reimanordnung ist im dritten dieser Gedichte etwas verschieden; es hat auch nicht Alexandriner, sondern Zehnsilbner. Aber jedes Gedicht besteht aus 5 Siebenzeilern. In jeder Strophe werden mit den Reimwörtern die beiden Anfangszeilen in umgekehrter Folge als Schlußzeilen wiederholt, und außerdem wiederholt Str. V mit den Reimwörtern auch, mehr oder weniger stark variierend, die einzelnen Verse von I. Das Schema ist (wenn wir von dem prinzipiell gleich gebauten dritten absehen):



Weiter als hier (und der Chanson du rouet) läßt sich die Häufung von Wiederholungs- und Umrahmungswirkungen überhaupt kaum treiben, wenn nicht aus Gedicht und Strophe Gebilde werden sollen, die daran erinnern, daß es einst der Ehrgeiz der Grands Rhétoriqueurs war (denen etwas überlegener und zurückhaltender Banville folgte), den Gleichklang wenn nicht in Strophen, so doch von Vers zu Vers derart auszudehnen, daß nur ein möglichst schmales Mittelstück reimlos blieb. Jede Strophe enthält einen Kern von drei Versen eingebettet in zweimal zwei gleiche, der Anordnung nach auf den Kopf gestellte Verse. Jede Strophe ist also doppelt gerahmt, V. 6 = 2, V. 7 = 1; sie beginnt und endet, wie wir das schon an anderen Beispielen beobachteten, mit demselben Vers. Nur daß diese Kreisbewegung hier noch einmal beschrieben wird, auch vom ganzen Gedicht, das ebenfalls einen Kern von drei Strophen enthält, den die (variiert) als Schlußstrophe wiederholte Eingangsstrophe umrahmt.

Von den drei Gedichten berührt sich La lampe du ciel inhaltlich und dem Ausdruck nach mit La chute des étoiles. Wie dort die Sterne, so wird hier der untertauchende Mond zum Sinnbild ersehnter Vernichtung. Die Schilderung seines Leuchtens geht mit Strophe 3 in beschwörende Anrufung über, die im «Tombe, plonge» der Schlußstrophe gipfelt (worin übrigens die Inversion der Anfangszeilen stört; der heikelste Griff, den solche Gedichte verlangen, die ungezwungene Einfügung des variiert wiederholenden Elementes ist hier L. de L. ausnahmsweise einmal nicht gelungen). Der formalen Zurückbiegung entspricht infolgedessen nicht die innere Bewegung, die sich im Gegenteil vom Ausgangspunkt fortschreitend entfernt. Dans le ciel clair evoziert eine der Morgenstunden, in die sich der Landschafter L. de L. ebensogerne versenkt wie der Epiker in die Jugend der Menschheit, den erwachenden Morgen, der wie ein Rosenbusch erblühend das Laub durchduftet, wo verliebte Vogelnester ihn besingen. In die Landschaft ist die Vision eines Liebespaares gehaucht, das engverschlungen, zeitvergessen den Hecken entlang wandelt. Sie mündet in den Gedanken an den Tag, wo die beiden, unter das Laub gebettet, nichts mehr von den Vögeln hören werden, die den Morgen besingen. Stunde, Naturstimmung ist hier ähnlich eins mit den Menschen wie in Kléarista, mit dem Unterschied, daß die Menschengruppe nur einen verschwimmenden Punkt in der Landschaftsperspektive bildet, so vag wie möglich angedeutet, bloß da, um zu mahnen, wie flüchtig der Augenblick menschlichen Glückes, «ce rêve d'un rêve», und der «volupté d'aimer» entgleitet. Aber die doppelt verwendete Umrahmung hat ihre innere Rechtfertigung. Den Strophen teilt die Zurückbiegung einen weichen, selig hingedehnten Rythmus mit, in den sich der einschmeichelnde

Zauber der Stunde umsetzt. Und daß danach das ganze Gedicht zurückbiegt, indem die letzte Strophe die I. aufnimmt und dasselbe Naturschauspiel malt, das sein wird, wenn zwei Tote es nicht mehr genießen, das betont ebenso die Vergänglichkeit der einen wie die dauernde Wiederkehr des anderen.

Das Gedicht, für das L. de L. sich diese Form eigens schuf, ist La vérandah (lange vor den beiden anderen, zuerst 1866 im Parnasse Contemporain erschienen). Str. 2—4 schildern ein Haremsintérieur, Str. 1 und 5 den Gartenhof davor. Draußen das Plätschern des Springbrunnens, die Rosenbüsche und ihr duftendes Brausen, das Gurren von Tauben, Vogelstimmen und Insektengesumm. Drinnen unter silbernem Gitterwerk («treillis» die Vorstellung von Käfig insinuierend, aber eines fürstlichen), im abgedämpften Licht, in der lauen, jasminschweren Luft die persische Odaliske auf Seidenkissen ausgestreckt, die Hände unter dem Nacken gekreuzt, während Rauchwölkchen aus der Wasserpfeife schweben. Alle Einzelheiten konvergieren, um ein horizontales, pflanzenhaftes Dasein in erlesener Schönheit und Üppigkeit anschaulich zu machen, das mehr ein träg schwelgerisches, berauschtes und betäubtes Hindämmern als Leben ist. Es ist nicht übertrieben, wenn Brunetière (L'évolution de la poésie lyrique II S. 167) bewundernd sagt, das Gedicht bietet «tout un raccourci d'histoire», die königliche Perserin mit dem Rahmen, in dem sie gezeigt wird, faßt zusammen, daß dreitausend Jahre orientalischer Kultur das Weib zu einem schönen, leeren Tier erniedrigt haben. So reich die Schilderung ist, sie interessiert nicht nur malerisch, sondern dadurch, wie mit den Erscheinungen die moralische Atmosphäre eingefangen ist, deren Erzeugnis und Symptom sie sind. Das ist ohne ein Wort kommentierender Ausdeutung durch den Dichter geschehen, nur auf dem Umweg über ästhetische Eindrücke, nur mit Kunstmitteln, in denen die metrischen besonders wichtig sind. Gerade vor Gedichten wie La vérandah und Le ciel clair begreift man die (von Dornis S. 14 überlieferte) Äußerung des Dichters: «Je n'ai plus besoin désormais de musiciens, la musique ne m'est plus extérieure, je l'ai mise dans ma poésie elle-même, les harmonies que mes vers enferment suffisent». Diese innere Musik aus Rhythmus und Klangwirkungen wird durch die Strophenumrahmung vertieft, die nicht nur eine fesselnde Arabeske ist. In jeder Strophe stockt die Bewegung, sie tut einen Schritt rückwärts, ruht aus. Daß sie nicht hastig sein darf, versteht sich von selbst. Aber sie ist nicht einmal entschieden. Es haftet ihr etwas unschlüssiges, zögerndes an, zugleich etwas kosendes, einlullendes, wiegenliedmäßiges, was zusammen die Sinnlichkeit und Schläfrigkeit des Milieus wie des menschlichen Wesens in ihm spiegelt. Mit dem Drinnen kontrastiert zunächst das Treiben im Garten in I. Dann erschlafft, erstarrt auch das Draußen. Die wollüstige Lähmung, deren Beute und Mittelpunkt die Odaliske ist, breitet sich aus, verlängert sich in die Außenwelt hinüber. Springquell, Rosenbüsche, Vogel und Hornisse sind verstummt. Und das erzählt die letzte Strophe, indem sie die I. wiederholt, mit denselben Reimen, denselben Worten, nur mit dem Minimum von Veränderungen, das die veränderte Situation erheischte. Um das Stoffliche zu vollster Wirkung zu entfalten, ist eine einzigartige Architektonik ersonnen. Nirgendwo hat L. de L. einen reineren Einklang zwischen Gehalt und Form erzielt.

* * *

Die Anregung zu den Pantouns hat L. de L. zweifellos von Banvilles Versuchen empfangen. Aber ebenso steht außer Zweifel, daß ihre einzelnen Formeigenheiten ihm nicht weniger willkommen sein mußten als ihre ungewöhnliche Künstlichkeit im ganzen. Gedichte wie Bhagavat, das seiner Meinung nach durch die Gedankenfracht der Poesie eine neue Bahn öffnen sollte

(Vorrede von 1852, DP. S. 224) oder Le secret de la vie oder Le frais matin beweisen, daß er sich nicht scheute, auch Ernstestes, ihm Heiligstes, Philosophisches und intim Persönliches, was ihn bewegte, in Formen auszusprechen, die, mit modernen Vorurteilen betrachtet, zu nichts als virtuosen Fingerübungen taugen und bestenfalls das Verdienst haben, die läppische Absurdität der Grands Rhétoriqueurs zu streifen, ohne ihr zu verfallen. Von den großen Franzosen des 19. Jahrhunderts ist er derjenige, der am meisten komplizierte Strophen- und Gedichtformen verwendet, am liebsten mit Refrains, Wiederholungs- und Umrahmungswirkungen gearbeitet hat. Er ist der einzige, der sich bemüht hat, statt auf die überlieferten Formen zurückzugreifen, von denen er (außer dem ja ganz anders gearteten Sonett) nur Rondeau redoublé und Villanelle übernahm, erfinderisch selber neue zu schaffen, die Gebilde, von denen L. Ménard schrieb: «Je ne connais rien de plus parfait dans notre langue» (Dornis S. 300). Er ist auch der einzige, der genug dichterische Kraft besessen hat, den Gefahren solcher Formen zu entrinnen, sie zu durchseelen, zu durchgeistigen; um das zu fühlen, braucht man nur sein Rondeau redoublé mit denen Banvilles zu vergleichen (Les Cariatides, Œuvres compl. I S. 201f., 203f.), pedantisch-affektierten Versgalanterien, deren Pastiche-Charakter schon die Überschriften A Sylvie und A Iris verraten. Und die Kraft da wo er sie nicht durchgeistigte, ihnen eine Musik zu entlocken, deren sinnliche Reize allein hinreichen, sie mit Leben zu erfüllen.

L. de L. verwendet solche Formen schon früh bewußt und glücklich. Aber die Neigung dazu scheint mit dem Alter gewachsen zu sein. Die Vérandah-Form von 1866 hat er erst viel später wiederholt; das Rondeau redoublé, die Villanellen, die Pantouns, die Umgestaltung der Sestina begegnen erst von 1884 an in den Ausgaben der PT. bzw. den posthum veröffentlichten DP. Ihr Datum gibt zu denken, besonders im Zusammenhang mit der Tatsache, daß die Mehrzahl dieser Gedichte als lyrische Beichten erkennbar wären, auch wenn wir nicht wüßten, in welchen teils vernarbten, teils um 1880 schmerzlich gegenwärtigen Herzenserlebnissen sie wurzeln. Ducros, RHLF. 1917, S. 272ff. hebt an den kleinen Gedichten griechischer Eingebung hervor, wie sentimental sie gefärbt sind und daß das weniger die Spur fremder Einflüsse als seiner eigenen Veranlagung sein wird. Der L. de L. der empfindsamen, schwärmerischen Jugendromanzen und -Elegien schimmert hier durch: «Il y exprimait des besoins d'harmonie et de tendresse refrénés par la vie réelle». Das ist richtig, wenn man hinzufügt: nicht nur durch die Wirklichkeit, sondern auch durch die Disziplin eingedämmt, die er sich freiwillig, aber keineswegs kampflos verzichtend auferlegt hatte. Um frohe oder süß verträumte Stimmung, Liebesglück und -sehnsucht, die Trunkenheit jungen Lebens zu singen, wie es ihm mit einer Innigkeit und geschmeidigen Anmut gelingt, die niemand erwarten würde, der ihn nach seinen berühmtesten Dichtungen einschätzt, bindet er zuerst griechische Masken vor, vermummt sich theokritisch, auch horazisch. Später verzichtet er auf Masken, die Künstlichkeit der Form wird ihm ein Ersatz dafür. Projiziert er zuerst Erlebtes in antike Hirten und Hirtinnen, so sucht er nunmehr davon, daß er Erlebtes äußert, durch Zierrat, Verschnörkelung, Komplizierung abzulenken. In seiner Vorliebe für Wiederholung und Umrahmung spricht sich noch Tieferes aus. Aber unter den Gründen, die sie erklären, darf auch dieser nicht vergessen werden: die Pracht der Formensprache, die kunstvoll, mit verschwenderischem Reichtum gearbeitete Oberfläche soll darüber hinwegtäuschen, daß die theoretisch erstrebte Unpersönlichkeit fehlt. Auch hier ist wie in der Häufung des Apostrophierens, worin sich der verdrängte Lyriker Luft macht, ein Anlauf zu erblicken, das Joch der Disziplin, wenn nicht abzuschütteln, so doch zu lockern.

Alle diese Gedichte, auch die Pantouns, ihre Formen wie ihre Technik enthüllen hinter dem parnassischen einen anderen L. de L., sein Doppelgesicht. Der zweite ist gewiß nicht der allein wahre. Denn die Disziplin, die er nicht bloß hütete, sondern selber schmieden half, hätte er auch gelockert nicht ertragen, wenn sie ihm als durchaus wesensfremd widerstrebt hätte. Aber es ist ein L. de L., der ebenso wahr ist wie der erste, obwohl seine Kunst in entscheidendem dessen Widerspiel bedeutet, da sie auf Bewegung, Fließen, auf träumerisches Schweifen, auf Verwischtheit und nüanciertes Schillern, auf Zartheit und Schmelz statt auf verklärte Ruhe, auf marmorne Körperlichkeit, auf kühle Erhabenheit und Größe bedacht ist.

ZU CHARLES PÉGUY'S STIL.

Von

LEO SPITZER.

Motto: Oratio vultus animi.

K. Vossler hat in seinen „Aufsätzen zur Sprachphilosophie" (1923) S. 200ff. in einem schon vorher im Logos 1919/20 veröffentlichten Artikel „Der Einzelne und die Sprache" als Beispiel für die „Sprache eines Einzelnen" folgendes Stück aus Péguy's *Notre jeunesse* (1910) S. 82f. angeführt, das ich mit Auflösung der Kürzungen und Belassung der im Originaldruck markierten Absätze hier nochmals abdrucke[1]:

« Je puis dire, pour qu'il n'y ait aucun malentendu, je dois dire que pendant ces dernières années, pendant cette dernière période de sa vie je fus son [Bernard-Lazare's] seul ami. Son dernier et son seul ami. Son dernier et son seul confident. A moi seul il disait alors ce qu'il pensait, ce qu'il sentait, ce qu'il savait enfin. Je le rapporterai quelque jour.

Je suis forcé d'y insister, je fus son seul ami et son seul confident. J'y insiste parce que quelques amis de contrebande qu'il avait, ou plutôt qu'il avait eus, des amis littéraires enfin, entreprenaient de se faire croire, et de faire croire au monde, qu'ils étaient restés ses amis, même après qu'ils avaient saboté, dénaturé, méconnu, inconnu, empolitiqué sa mystique.

Des amis de Quartier enfin, d'anciens amis d'étudiants, peut-être de Sorbonne. Des amis qui tutoient.

Et lui il était si bon que par cette incurable, par cette inépuisable bonté il le leur laissait croire aussi, et il le laissait croire au monde. Mais il m'en parlait tout autrement, parce que j'étais son seul confident, parce qu'il me confiait tous les secrets, tout le secret de sa pensée.

Il avait de l'amitié non pas une idée mystique seulement, mais un sentiment mystique, mais une expérience d'une incroyable profondeur, une épreuve, une expérience, une connaissance mystique. Il avait cet attachement mystique à la fidélité qui est au cœur de l'amitié. Il faisait un exercice mystique de cette fidélité qui est au cœur de l'amitié. Ainsi naquit entre lui et nous cette amitié, cette fidélité éternelle, cette amitié que nulle mort ne devait rompre, cette amitié parfaitement échangée, parfaitement mutuelle, parfaitement parfaite, nourrie de la désillusion de toutes les autres, du désabusement de toutes les infidélités.

Cette amitié que nulle mort ne rompra ».

Vossler analysiert die Ausdrucksweise dieses „so ausgesprochen und übertrieben expressionistischen Schriftstellers" folgendermaßen: „Sein Stil bewegt sich fast grundsätzlich nur in Permutationen und bohrt sich einem stoßweise, ruckweise ins Gehirn. Der zweite Ausdruck stellt zumeist die Permutation des ersten dar und zeigt die Richtung an, in der ein Ausfall über die Grenzen des ersten vom Sprecher gemacht wird, so daß das expressionistisch Hervorgestoßene dem Leser desto impressionistischer eingeht. Die stilistische Voraussetzung zu diesem fortwährenden Permutieren ist ein ebenso einförmig nachdrückliches Repetieren." „Man sieht, wie mit dieser gewollten Mühsamkeit der Sprache die Wortbedeutungen gesteigert, hochgezogen,

[1] Abkürzungen: NJ = *Notre jeunesse* (Cahiers de la quinzaine XI/12, 1910).
JdA = *Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (ebda. XI/6, 1910).
FL = *Un nouveau théologien M. Fernand Laudet* (ebda. XIII/2, 1911).
NB. = *Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne* (ebda. XV/8, 1914).

dem allgemeinen und natürlichen Sprachgefühl entwurzelt und in ein rein persönliches verpflanzt werden. *Je puis* wird erhöht zu *je dois; années* zu *période de vie; seul* zu *dernier; ami* zu *confident; contrebande* zu *littéraire; saboter* zu *dénaturer*, zu *méconnaître*, zu *inconnaître*, zu *empolitiquer; idée* zu *sentiment*, zu *expérience*, zu *épreuve*, zu *connaissance; échangé* zu *mutuel*, zu *parfait; désillusion* zu *désabusement*. Hier ist es mit Händen zu greifen, wie durch die Permutation der Sprecher nach neuen Bahnen sucht, auf denen sein sprachliches Denken persönlich werden und den Konventionen sich entziehen kann."

Nicht vom Standpunkte der Sprache, sondern von dem des Sprechenden aus charakterisiert F. Dornseiff in seinem Artikel „Zwei Arten der Ausdrucksverstärkung" (in *ANTIΔΩΡΟΝ*, Festschrift Jacob Wackernagel 1924, S. 108) die Péguy-Stelle als „emphatisch-pointierende" im Gegensatz zur „metaphorischen" Ausdrucksverstärkung: „Die Metaphorik überbietet, übertreibt, der Emphatiker geht sparsam mit dem Bezeichnungsmaterial um ... Er unterbietet, sagt scheinbar weniger als gemeint ist, mit affektierter Schlichtheit, aber gewissermaßen mit verständnisinnigem Zublinzeln." Die Emphase bringt „durch Obertöne und Begleitgefühle Tiefen und Ausblicke in die Rede" (z. B. wenn man *ein Mann von Familie* = ‚von guter Familie' sagt). So kommt es zu Bedeutungsverengerungen, indem das Wort in einer bestimmten Richtung zitatweise festgelegt pointiert gebraucht wird: „ganz wörtlich: das Wort bekommt dabei eine Spitze." Das Wortspiel ist nichts als ein Beim-Wort(laut)-Nehmen des Wortes.

Zwei feinsinnige Stilpsychologen kommen also zum entgegengesetzten Resultat bei der Beurteilung von Péguy's Stil: nach Vossler überbietet P. die Sprache, nach Dornseiff unterbietet er sie bei seinen Wiederholungen, nach Vossler schreibt er in beständiger Klimax, sich immer mehr vom gemeinsamen Sprachboden entfernend, nach Dornseiff in beständigem Tiefergraben, die Worte der Sprache ausschöpfend.

Wie erklärt sich das Auseinandergehen beider Beurteilungen, wer hat recht? (oder: hat einer recht?)

Um es gleich zu sagen: ich glaube, Vossler[1]) und Dornseiff haben beide Recht und ihre Diagnosen ergänzen einander. Man muß sich nur in die Seele des Schriftstellers versenken (was natürlich beim Herausreißen eines Stückes aus dem rein lokalen und vor allem dem seelischen Zusammenhang nicht möglich ist), um das Warum dieses Stiles zu verstehen.

Vossler hat nur die Steigerungen gesehen, Dornseiff hat (ohne es ausdrücklich zu sagen) das beharrliche Immer-Wiederkehren derselben zwei Wörter gefühlt: *ami* (*amitié*) und *mystique*. Diese beiden Wörter beherrschen die ganze Stelle. Sie sind die Gegenstände, um die das sprachliche Höherbieten geht: es soll gesagt werden, Bernard-Lazare und P. waren „Freunde" und durch „mystische Freundschaft" verbunden — Freunde, wirkliche Freunde — Mystik, wirkliche Mystik. Es wird also jedes dieser Worte tatsächlich mit der Frage gedacht: Ist das wirklich das richtige Wort? Entspricht was ich sagen will, wirklich den Begriffen Freundschaft, Mystik? Durch die steigernden Aufzählungen synonymer Wörter wird der Inhalt der beiden zentralen Wörter ausgeweitet (Freund — Vertrauter — einziger, letzter Vertrauter, Treue, Mystik), auch per exclusionem festgelegt: Freund — nicht Pseudofreund (*ami de contrebande*), nicht literarischer Gefährte, nicht Wohnungsnachbar (*amis de Quartier*), Studiengenossen, Duzfreunde, sondern „Freund" im höchsten Sinne des Wortes; also wirklich emphatischer, ich würde auch sagen, „prägnanter" Gebrauch des Zentralbegriffes: das Wort „Freund" geht schwanger mit allen jenen Nebenvorstellungen, die P. einzeln loslöst, die Fülle, die Weite dieses „Wortbauches" aufzeigend. Wir wohnen einer Steigerung, einer Klimax, ja einer Apotheose bei in dem Satz über *amitié*: von *ainsi naquit cette amitié* bis zu dem in einsamer Höhe thronenden, durch reichliches Spatium isolierten, definitiven und prophetischen Schlußstück *Cette amitié que nulle mort ne rompra*, indem ein Satz uns von der Geburt bis zur Tod überwindenden Ewigkeit trägt — aber all das, Geburt, Dauer, Ewigkeit über den Tod hinaus, liegt eben im Begriff „Freundschaft" enthalten. Péguy steigert nur bei der Explikation, was implicite in den Worten enthalten ist. Für ihn sind die Worte voll und angefüllt

[1]) Dieser betrachtet P. mit Recht vor allem als „Permutierer", doch gibt es auch Archaismen bei ihm — im Gegensatz zur Behauptung Gide's, *Nouveaux prétextes* S. 211 —, so den zweifellos aus seiner Joinville-Lektüre angeeigneten, aber bezeichnenderweise nur für die P. besonders heiligen Begriffe verwendeten altfrz. Brauch des artikellosen Abstraktums: *Il faut que France, il faut que Chrétienté se continue* (Porche du Mystère de la deuxième vertu)

FL 90 Bannir de chrétienté tout ce qui ... en fait la source et la force ... Supprimer des sources de sainteté cette enfance.

Hierher gehört auch der vom biblischen Stil (*roi de majesté* etc.) beeinflußte Typus *de* + Abstraktum:

JdA 65 dans ce pays-ci votre peuple d'aujourd'hui, dans votre Lorraine de chrétienté, dans votre France de chrétienté, dans votre chrétienté votre peuple a faim.

und er entfaltet wortlich diese Fülle: er spricht emphatisch (wie *ein Mann von Familie* so: *je fus son seul ami*) und legt dann durch Steigerungen die dem Wort verliehene Fülle sukzessiv klar. Er steigert nicht nur, er vertieft auch (*j'y insiste*). Man könnte von einem „emboîtement" der einzelnen Glieder sprechen: über das eine Glied wölbt sich das Behältnis, die Kapsel, „Schachtel" des anderen, indem jenes in diesem enthalten ist. Ich glaube also nicht recht an eine „Steigerung" von *ami* zu *confident*, sondern *ami* in seiner Fülle enthält in sich *confident, il me confiait tous les secrets, tout le secret de sa pensée, amitié mystique* eingekapselt. Ähnlich würde ich nicht sagen, daß *saboter* zu *dénaturer, méconnaître, inconnaître* [es wäre besser, die Partizipien des Originals zu belassen: ein *inconnu* ist umgedeutet worden, aber ein **inconnaître* hätte P. wohl nicht gebildet], *empolitiquer* gesteigert sei, sondern, wer P.'s Dialektik kennt, weiß, welche Rolle bei ihm der Gegensatz zwischen Mystik und Politik spielt, wie diese ihm die Entartung jener bedeutet, und er wird dann als pointiert-emphatischen Wortgebrauch das zur Mystik der Freundschaft in Gegensatz gestellte *empolitiqué* erkennen, in dem *saboté, dénaturé, méconnu, inconnu* enthalten, eingekapselt sind; besonders weist das politisch betonte *saboté* schon auf den Komplex „Politik" hin, da die Politik Entartung der Mystik ist, ergibt sich *dénaturé*, usw. Wer wollte aber anderseits die Klimax leugnen, die durch diese vier Synonyma (und in P.'s Sinn durch die fünf) hergestellt wird? P. weitet die Wortblase gleichsam allmählich aus, so daß sie zum Springen prall gespannt wird: besonders klar ist die Steigerung *ils avaient méconnu* zu (*ils avaient*) *inconnu sa mystique* ‚sie hatten sie nicht nur mißkannt, sondern ungekannt (= nicht gekannt gemacht)', das zuständliche *inconnu* (*quelque chose m'est inconnu*) wird zu einem Tun, einem schuldbeladenen Tun, das jenen *amis de contrebande* zur Last fällt. Ähnlich wird *je puis* ursprünglich nicht eigentlich gesteigert, sondern korrigiert zu *je dois*: *je dois* ist das Richtige, *je puis* soll gleichsam als Irrtum ausradiert werden — da es aber doch auf dem Papier stehen bleibt, so kommt eine Steigerung zustande — übrigens ein von P. totgerittener Typus des Satzbeginns (vgl. 133: «Nous pensions alors, nous pensons toujours, mais il y a quinze ans le monde pensait comme nous, pensait avec nous, on affectait de penser avec nous, il n'y avait sur ce point, sur ce principe même pas l'ombre d'une hésitation»).

Wie erklärt sich nun dieses „Repetieren", das alle Kritiker hervorheben? Vossler erklärt es aus einer Art Willen zu einem eigentümlichen und expressionistischen Stil, der nach eigenen sprachlichen Bahnen sucht. Diese Erklärung ist bei Vossler sicherlich durch die Tendenz seines Artikels „Der Einzelne und die Sprache" nahegelegt: Originalitätshascherei dürfte bei einem so vornehmen Charakter wie P. vielleicht nicht ausgeschaltet, aber jedenfalls nicht das einzige Motiv sein, und überhaupt glaube ich, daß die Schriftsteller weniger schreiben, wie sie wollen, als wie sie müssen. Gerade das Ermüdende dieses hämmernden Stils hätte doch der auf Wirkung erpichte Stilist nicht wollen können. Mit Recht erwähnt Vossler die Verwandtschaft expressionistischer und impressionistischer Ausdrucksweise: was der Schriftsteller so ausspricht, wie er es fühlt, kann man als Ausdruck seines Wesens oder auch als Eindruck, den seine inneren Regungen auf ihn machen, fassen: in der Tat findet sich schon bei typischen Impressionisten wie bei den Goncourts diese Retuschen- oder Reprisentechnik: *Après des mois, bien des mois passés je reprends la plume, tombée des mains de mon frère. Dans le premier moment, j'avais voulu arrêter ce journal à ces dernières notes, à la note du mourant se retournant vers sa jeunesse, vers son enfance.* Und anderseits, ließe sich ein impressionistischerer Stil denken als NJ 159?: „quand je reçois un bon coup de pied dans le derrière, je me retourne instantanément avec un sentiment de respect profond, avec un respect inné pour ce pied, pour ce coup, pour la jambe qui est au bout du pied, pour l'homme qui est au bout de la jambe; et même pour mon derrière, qui me vaut cet honneur".

Klemperer, „Die moderne französische Prosa" (1922) S. 203 Anm. 2 meint: „Die ursprüngliche Sinnlichkeit des Ausdrucks, die Häufung und Steigerung der Bezeichnungen, ihre Wiederholung, die Wiederholung ganzer Satzteile geben P.'s Form das eigentümliche Gepräge. Die Absicht ist, naiv, bäuerlich, bisweilen auch wohl biblisch und immer zugleich eindringlich und sprechend (nicht schreibend) zu wirken" — gewiß eine richtige Auffassung! Das Bauernkind, das von sich sagte «je suis peuple», wollte zum Volk, unliterarisch sprechen; der Dichter von Mystères, der Sohn einer Sesselflickerin in der Kirche von Orléans, fand die stilistische Einfachheit im Bibelstil mit seinen der semitischen Prosa entlehnten Parallelismen; und der Moralist, der fanatische Prediger einer Laienreligiosität, mußte eindringlicher sprechen — eindringen, aber heißt „emphatisch" sprechen, «insister». P. hat selbst die zwei Richtungen in ihm, die der «scolaires» und die der «frais, des ignorants», einander gegenübergestellt, sein gesprochener Schreibstil wäre das Ergebnis des Zusammenfließens beider Strömungen: schulmäßige Distinktion und naive Eindringlichkeit führen zur distinguierenden Wiederholung. Wenn anders Thibaudet in seinem Flaubertbuch Recht hat, das Neue und Originelle eines schriftstellerischen Stils in dem Unter- oder Hintergrund eigenartiger gesprochener Sprache

zu erblicken, aus dem das Geschriebene allein quillt, so sind die „Expressionismen" P.'s Reflexe seiner erregten Rede, seines fanatischen Pathos.

Curtius, „Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich" S. 223 erklärt P.'s Stil, anknüpfend an Gide's Bemerkung, die Wortgebung P.'s erinnere an die Steine der Wüste, die einander gleich, doch nicht ganz gleich sind, aus einem künstlerischen Manko: „Die Weihe des Heiligen, den Schauer des Göttlichen ballt Claudel in einen Satz, eine Szene. Péguy verdampft sein Gefühl in zehn oder hundert oder dreihundert Seiten. Nie geht es ganz ins Wort ein. Deshalb muß er wiederholen, endlos wiederholen, ermüdend wiederholen. Péguy's Dichtungen sind alles, was man will, nur keine Kunst." Es ist bezeichnend, daß Curtius mit feinem Stilgefühl Péguy mit einem Péguy entlehnten Stilmittel, eben der Repetition „wiederholen, endlos wiederholen, ermüdend wiederholen" charakterisiert. Aber diese unsere Ermüdung hat P. oft auch sehr absichtsvoll gewollt — und es könnte also bloß Entartung dieses Stilmittels zur Manier oder Manie vorliegen:

NJ 72 Les uns savent pour des autres ce que c'est que des ruines; toujours et toujours des ruines; un amoncellement de ruines; habiter, passer dans un peuple de ruines, dans une ville de ruines.

NJ 8: Des lettres de Béranger, des lettres de Victor Hugo, il y a eu plein la chambre. Nous en avons par dessus la tête. Il y eu a plein les bibliothèques et c'est même de cela (et pour cela) que les bibliothèques sont faites. C'est même de cela que les bibliothécaires aussi sont faits. Et nous autres aussi les amis des bibliothécaires. Nous en avons nous en avons nous en avons. On nous en publie encore tous les jours. Et quand il n'y en aura plus on en publiera encore. Parce que, dans le besoin, nous en ferons. Que dis-je, nous en faisons, on en fait. Et la famille nous aidera à en faire. Parce que ça fera toujours des droits d'auteur à toucher.

Aber abgesehen davon, daß im Gegenteil der so kritische Lasserre (*Les chapelles littéraires* S. 210) gerade P. «le goût littéraire» zuschreibt, warum sollte ein künstlerisch minder begabter Schriftsteller gerade auf die Form der Repetition kommen? Lasserre seinerseits wird nicht mit P.'s Stil fertig: obwohl er selbst (S. 210) zugibt, daß die Äußerlichkeiten der Aufmachung P.'scher Schriften (auch in typographischer Beziehung) vom Autor offenbar gewollt sind, meint er, man brauche sich bei ihnen nicht aufzuhalten: «le contenu compte plus que le contenant», das hieße also, daß die stilistische Form als etwas vom Inhalt Abgelöstes Sonderwege spazieren geht, auf denen der nachfühlende Leser dem Autor nicht zu folgen brauchte. Auf S. 248 meint Lasserre weiter, der „schlechte" Stil P.'s sei nur Ausdruck unklaren Denkens und P. schreibe «comme un impuissant qui dissimule, avec une roublardise instinctive, son impuissance sous mille folles manies et difformités affectées de langage» — eine so feindliche Haltung gegenüber einer Stilindividualität macht natürlich deren Erfassung unmöglich. Es ist auch gar nicht richtig, daß, wenn P. aus dem Gebiet des abstrakten Denkens heraus- und ans Individuelle herantritt, an Feinde und Freunde wie Lavisse, Lanson, Seignobos, Hervé, Rudler, Bernard-Lazare, Halévy, «alors le maître se révèle; il écrit une langue de source et pleine de sûreté classique; il abandonne par enchantement le fatras de ses répétitions et de ses bégaiements...» Ich brauchte nur aus FL S. 156 den über eine Druckseite umfassenden ironischen Ausfall gegen Rudler u. a. mit Wiederholungen wie: «M. Rudler y est [an der École Normale]. M. Rudler y enseigne. Comment ça irait-il mal. Comment pourrait-il y avoir une crise, quand M. Rudler y est, quand M. Rudler y enseigne. M. Rudler est gai... M. Rudler est content. M. Rudler y est. M. Rudler est heureux. M. Rudler y enseigne. M. Rudler n'est pas *geignard*» herauszuschreiben und gerade das eingangs zitierte Stück handelt ja von Bernard-Lazare. Daß P., als er sich seine Schreibweise einmal angeeignet hatte, sie allenthalben anwandte, auch übertrieb («il a érigé en méthode de parler de tout à propos de tout», sagt Lalou), soll nicht geleugnet werden, aber wie kam P. zu diesem Stil, wie erklärt er sich aus seinem Denken?

Von vornherein glaube ich, daß nur eine aus der Eigengesetzlichkeit eines Autors, nicht eine von der Sprache oder allgemeinen Sprachpsychologie allein ausgehende Erklärung dessen stilistische Eigentümlichkeiten deuten kann. Der Seelengehalt des Dichters erschafft die Gestalt des Kunstwerks.

Ich glaube, das Wort Johannet's, das R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine* S. 374 zitiert, P. habe den Stil «que Bergson devrait avoir et n'a pas», eröffnet uns blitzartig das sozusagen biologische Verständnis des Péguy'schen Stiles, der aus dem Erleben der Lebensphilosophie Bergsons quillt! Wir wissen, daß Bergson das bestimmende wissenschaftliche Erlebnis des Jünglings Péguy gewesen ist. In seiner «note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne» erwähnt P. die Scheidung Bergsons zwischen *le tout fait* und *le se faisant*: «quand ce ... philosophe parle de *tout fait* dans le sens d'idées toutes faites, de pensée toute faite, il prend ce mot dans le sens où on dit un vêtement tout fait pour un vêtement de confection, au lieu d'un vêtement sur mesure. C'est une distinction de fabrication, d'opération, de coupe,

de technique. La philosophie bergsonienne veut que l'on pense sur mesure et que l'on ne pense pas tout fait». Nun, Péguy will den Stil der «création» im Sinne Bergsons schreiben, den Stil, der nicht mit «locutions toutes faites», sondern mit «locutions se faisant» (oder «qui se font»: ich präge diese Wendungen in Péguy-Bergson's Sinn) arbeitet, um das Leben und Werden wiederzugeben. Wie Péguy gegen das Starre und Tote in Moral, Wissenschaft, Philosophie predigt, will er auch nicht den starr-toten Stil, der im Herkömmlichen bleibt, sondern es ausweitet und steigert und das Bild ewig schöpferischen Fließens erzeugt. Jetzt verstehen wir, warum P.'s Stil etwas Motorisches, wie Vossler sagt, vielleicht auch etwas Originalitätshascherisches an sich hat (genau wie der Mensch P. auf seine Gegner wirke: «nature ardente ... mais anarchique, impulsive, orgueilleuse, solitaire, démesurément confiante en elle-même et en elle seule». Lasserre S. 145): er kann sich nicht mit dem Sprachmaterial der fertigen Gemeinsprache bescheiden, er teilt seinem Stil einen *élan vital* mit, der nach Steigerung, Überhöhung, Aufgipfelung trachtet.

Der Schwung der Rede, der durch die rhetorischen Wiederholungen, diese retardierenden Elemente, über die der Wortstrom hinwegbraust, noch gesteigert ist, hat etwas von dem Drängenden, von der „Spitze" der Vergangenheit, «qui s'insère dans l'avenir en l'entamant sans cesse» (Bergson).

Man kann den *élan vital* in einem Satz von NJ 106, der eben über diesen *élan* handelt, am besten studieren: «Je dirai sa mort, et sa longue et sa cruelle maladie, et tout le lent et si prompt acheminement de sa mort. Cette sorte de maladie féroce. Comme acharnée. Comme fanatique. Comme elle-même forcenée. Comme lui. Comme nous. Je ne sais rien de si poignant, de si saisissant, je ne connais rien d'aussi tragique que cet homme qui se roidissant de tout ce qui lui restait de force se mettait en travers de son parti victorieux. Qui dans un effort désespéré, où il se brisait lui-même, essayait, entreprenait de remonter cet élan, cette vague, ce terrible élan, l'insurmontable élan de la victoire et des abus, de l'abus de la victoire. Le seul élan qu'on ne remontera pas. L'insurmontable élan de la victoire acquise. De la victoire faite. De l'entraînement de la victoire. L'insurmontable, le mécanique, l'automatique élan du jeu même de la victoire».

Der Todeskampf wird bei P. zu einem Sieg des Lebens und dieser triumphierende Durchbruch der Lebenswelle könnte nicht besser ausgedrückt werden als durch die immer wieder zurückweichende und dann zu einem weiteren Vorstoß vorzüngelnde, bald in kleinem, bald größerem Satz (doppelsinnig!) vorspringende Wortwelle, die den Lebensschwung selbst sozusagen in einer Apotheose, aus früher herangerollten Wortrequisiten eine Drapierung schaffend, in die Höhe hebt. Eine Welle gischtet empor und bricht sich in den folgenden Zeilen:

NJ 113: Nos abonnés se rappellent encore quelle soudaine révélation fut ce cahier, quel émoi il souleva d'un bout à l'autre, comme il se répandit soudainement, comme une vague, comme en dessous, pour ainsi dire instantanément, comment il fut soudainement, instantanément, dans une révélation, aux yeux de tous, dans une entente soudaine, dans une commune entente, non point seulement le commencement de la fortune littéraire de Romain Rolland, et de la fortune littéraire des cahiers, mais infiniment plus qu'un commencement de fortune littéraire une révélation morale soudaine, un pressentiment dévoilé, révélé, la révélation, l'éclatement, la soudaine communication d'une grande fortune morale.

Eine P.'sche Skala von Steigerungen ist vielleicht überhaupt unüberbietbar: Die Sprache kennt als höchsten Superlativ *roi des rois* — P. aber Supersuperlative: Christus avanciert in einem Satz vom Kronprinzen zum abstraktesten Inbegriff des Überkönigtums:

JdA 76: Il avait tenu ... dans ses faibles mains, le plus grand dauphin du monde, le fils du plus grand roi; roi lui-même, le fils du plus grand roi; roi lui-même Jésus-Christ; dans ses mains il avait élevé le roi des rois, le plus grand roi du monde, roi par dessus les rois, par dessus tous les rois du monde. ‖ Il avait tenu dans ses mains la plus grande royauté du royaume du monde.

Christus wächst sozusagen vor unseren Augen in die Königswürde hinein, oder besser das sprachliche Bild wächst vor unseren Augen — es ist nicht fertig vorhanden, es wird gleichsam „mobilisiert"[1]).

NJ 70: Israël a fourni des prophètes innombrables; plus que cela elle est elle-même prophète, elle est elle-même la race prophétique. Toute entière, en un seul corps, un seul prophète.

Aus Israel, dem „Prophetenlieferanten", reckt sich plötzlich steil und einsam der Prophet Israel auf.

---

[1]) Nach Thibaudet l. c. S. 154 soll Bergson in einem Vortrag die sprachlichen Bilder, Metaphern usw. im Gegensatz zur geläufigen Auffassung als „Erstarrung" des schöpferischen Flusses des Gedankens aufgefaßt haben. In dem Bilderreichtum Bergsons selber erkennt Th. «des coupes faites sur une pensée dont l'essence ... est le mouvement». Bergson wäre danach ein urspr. „motorischer" Schriftstellertypus (in anderem Sinn als bei Vossler), der nur durch die Notwendigkeit der Sprache „visuel" werde.

Der Lebensschwung ließe sich eigentlich nur durch musikalische Motive, vor allem die „unendliche Melodie" Wagners[1]) wiedergeben, die in infinitum abgewandelt und fortgesetzt gedacht werden kann. Und tatsächlich erinnert mich der Stil P.'s an die Tristan-Melodik mit diesem Ringen nach einem immer befriedigenderen, immer vollkommnerem Ausdruck des Gedankens. Keine klassische Arie, sondern eine sich selbst gebärende und sozusagen die Wehen uns mitteilende Melodik. Man hat bei P.'s Synonymenlitaneien nicht etwa das Gefühl eines über den Leser ausgeschütteten Füllhorns von Vokabeln, sondern den des mühevollen Emporklimmens[2]). Keine Wortkaskaden, die aus geöffneten Schleusen herabprasseln, sondern Wortterrassen (Plattformen), die der Schriftsteller mit Anstrengung „nimmt": *il avait de l'amitié non pas une idée mystique* (non, ce n'est pas ça!), *mais un sentiment mystique*, (cela ne suffit pas encore) *mais une expérience d'une incroyable profondeur*, (oui, mais maintenant c'est le mot capital «mystique» qui me manque) *une épreuve, une expérience, une connaissance mystique. mystique* ist das Leitmotiv, das lebendig entwickelt, variiert wird. P. gibt uns den Satz und die Geburt des Satzes gleichzeitig, das Lebensprodukt und gleichzeitig das Lebenswerden. Was ich vorhin an parenthetischen Keuchlauten bloß hinzugedichtet, steht oft ausdrücklich da: man beachte in dem Eingangs zitierten Stück das a limine abweisende *non pas* (*non pas une idée mystique, mais ...*), das korrigierende *plutôt* (*qu'il avait, ou plutôt qu'il avait eus*), das aufatmende *enfin* (*ce qu'il pensait, ce qu'il sentait, ce qu'il savait enfin*), das P. oft seinem eigenen Ich hinzuwerfen scheint (mais fiche-moi la paix enfin!)[3]), das aber oft trotz des scheinbaren Abschlusses diesen doch nicht bringt (... *des amis littéraires enfin ... Des amis de Quartier enfin, d'anciens amis d'étudiants, peut-être de Sorbonne*): wie der Wanderer, der die höchste Spitze erklommen zu haben glaubt, plötzlich hinter ihr einen neuen Bergriesen auftauchen sieht und nun noch schnell ein paar Schritte macht, aber dann doch verzweifelt, so klingt

---

[1]) Wenn wir uns daran erinnern, daß Worringer von der „unendlichen Melodie der nordischen Linie" als wesentlichem Merkmal gotischer Kunst und als Ausdrucksmittel des „gotischen Menschen" gesprochen hat, so könnten wir in Worringers Sinn dies letztere Wort allerdings nur als Bezeichnung eines Typus, nicht einer Rasse, anwenden und würden damit auch anderseits den Eindruck charakterisieren, den das Gotische in P.'s Stil auf den von Boileau erzogenen klassischen Franzosen machen muß: den unfranzösischen, deutschen Eindruck. Wir finden bei P. die von Worringer bei der Gotik hervorgehobene Wiederholung mit „Multiplikationscharakter" („Unendlichkeitspotenz"), die Bewegung, „jene unendliche Linie, die nicht erfreut, sondern betäubt und uns zur willenlosen Hingabe zwingt," das Pathetische des unbefriedigten, zu Rausch- und Krampfzuständen neigenden Menschen. Immerhin strebt P. zu einem Ruhepunkt hin, zum Abschluß in der Definition und im Definitiven — statt der in die Unendlichkeit sich verlierenden gotischen Turmspitze findet sich oft ein symmetrisch unterbautes Wortkapitäl.

[2]) Manches verbindet die Prosa P.'s mit der Mallarmés, wie man aus dem schönen Buche Thibaudet's *La poésie de St. Mallarmé* (z. B. S. 264) sehen kann: *Audace, cette désaffectation, l'unique; dont rabattre* — das ist P.'sche Retouchentechnik, aber es fehlt bei M., wie man an eben diesem Beispiel sehen kann, der vorwärtsstürmende Fluß: «ce caractère de souplesse et d'imprévu» (Thibaudet) gestaltet Mallarmés Sprache zu einem «graphique, déposé sur le papier, des impressions qui s'enregistrent», also zu einem Zufälligkeiten sich anschmiegenden impressionistischen Ausdrucksmittel, nicht zu einem solchen zielvollen Empor- und Entlangströmens. Thibaudet hebt hervor, daß bei M. statt der „Kadenz" der Periode ein „Halteplatz" («arrêt») zu bemerken sei, indem das abschließende Wort für das Satzende aufgespart wird (z. B. «la plus authentiquement nouée, comme une boucle en diamants, des ceintures» oder «adapter le gaz à quelque objet traditionnel et familier, beau», letzteres mit dem typisch P.'schem emboîtement) — bei P. ist der Aufenthalt nur kurz, nur Vorspiel zur Weiterfahrt. Si duo faciunt idem ... gilt auch in stilistischen Dingen: beide, P. und M., bekriegen konventionelle Ausdrucksweise — aber P. aus einer tief inneren Wahrheitsbeflissenheit, M. mehr aus parnassischer Virtuosenfreude. M. strebt nach Eleganz, «une élégance à paraître en négligé». Trefflich schreibt sein Kritiker: «Mallarmé avec grand travail «fait» une prose qui précisément ne soit pas faite» — von P. könnte man eher sagen: «Péguy fait automatiquement une prose qui fuit le tout fait». M. strebt nach einem «équilibre supérieur», P. nach einem «effort (élan) suprême». M. geht vom Technischen aus, daher scheidet er „puristisch" Prosa und Poesie, das carmen vinctius und das carmen solutius. P. überspringt diese Gattungen: er ist weder vers-libriste (wie Kahn) noch prose-libriste (wie Mallarmé), sondern style-libriste. P. ist vor allem mystisch begeisterter Redner, M. ein träumerischer Stilist.

[3]) Vgl. das parallele *donc* NJ 160:

...parce qu'ils me méprisent, ... parce qu'ils me maltraitent, parce qu'ils me violentent, parce qu'ils me connaissent enfin, parce qu'ils me connaissent donc.

dieses *peut-être de Sorbonne* wie ein Verzicht auf richtige Definition. Jetzt werden auch die Loslösungen von Satzteilen und Absätzen wie *Des amis de Quartier enfin ... Des amis qui tutoient* oder *Cette sorte de maladie féroce. Comme acharnée ...* aus ihrer syntaktischen Anhängigkeit verständlich: ein Haltepunkt scheint erreicht, eine Terrasse — aber gewöhnlich ist langer Aufenthalt verboten, da der Lebensstrom schon weitersaust, alles endgültig Scheinende in Vorläufiges umwandelnd[1]).

Vgl. NJ 80: «Le propre de l'histoire, c'est ce changement même, cette *génération et corruption*, cette abolition constante, cette révolution perpétuelle. Cette mort» — ein unwiderrufliches Dixi scheint gesprochen, und doch geht der Text weiter — es gibt eben nichts Definitives, neue Wortwellen drängen vor. Und wie bei Mallarmé dichtet bei P. nicht nur das ausgesprochene, sondern auch das ungesprochene Wort mit, das Spatium, der leere Raum auf dem Papier, der die P. heiligen Begriffe mit einer Aureole des Schweigens umgibt, in glorreicher, weißer Einsamkeit läßt: vgl. den neuen Absatz vor *Cette amitié que nulle mort ne rompra jamais*. Die Absätze bei P. wirken geradezu wie Refrains oder Responsionen — oder Gesangbuchverse:

NJ 158 [comment ne pas voir] Que nous perdons l'audience même.
Et même l'audience que nous avions déjà, eue, obtenuee. L'ancienne audience.
Une audience qui paraissait acquise.
Une audience aujourd'hui annulée.
On peut se déshonorer en arrière.

So ist denn auch kein Péguy'scher Abschnitt strenggenommen aus der Melodik des Lebensstromes herauszulösen. Denn die unendlichen Melodien oder Motive verschlingen sich unentwirrbar wie bei Wagner: vor unserem Musterstück steht schon eine — nicht zum erstenmale geäußerte — Bemerkung «que notre politique ... commençait à dévorer notre mystique» und nach ihm eine solche über Bernard-Lazare's «amitié mystique pour sa mystique même». Durch die ewige Wiederkehr des Gleichen in der Sprachgestalt ist die ewige Wiederkehr des Gleichen, das Tote der Vergangenheit, das durch neue Zutaten schöpferisch aufgefrischt wird, symbolisiert: das wiederholte Satzstück ist das, was der schöpferische Gedanke in Bergsons Sinn von der Vergangenheit in die Gegenwart herüberrettet: «le passé, toujours en marche, se grossit sans cesse d'un présent absolument nouveau» (Bergson). So ist denn die Wiederholung dem P.'schen Stil ebenso notwendig wie der, übrigens durch sie besonders deutlich werdende, Lebensschwung. Auch hier liegen Wagner'sche Parallelen nahe (neben dem musikalischen Aufwärtsringen von Isoldens Liebestodgesang die Partizipia auf *-end* des Textes). Bergson gebraucht seinerseits von der Bewegung notwendig durch Zustände darstellenden menschlichen Denktätigkeit das Bild des Kaleidoskops: «Notre activité va d'un arrangement à un réarrangement, imprimant chaque fois au kaléïdoscope, sans doute, une nouvelle secousse, mais ne s'intéressant pas à la secousse et ne voyant que la nouvelle figure». Tatsächlich kann man von einem Kaleidoskopstil P.'s sprechen. Durch seine Wortwiederholungen und -anklänge gelingt es P. sozusagen Wortguirlanden oder Teppichmuster zu flechten, indem er etwa ein Substantiv in der Form des stammverwandten Adjektivs wiederholt:

NJ 81 *Toute* une population, *tout* un peuple demeurait ainsi sur les hauteurs de Paris, dans le flanc des hauteurs de Paris, dans ce haut Paris *serré*, *tout* un peuple, amis, ennemis, qui se connaissaient, ne se connaissaient pas, mais se sentaient, se savaient *voisins* de campagne dans cet *immense* Paris. 161 J'y adhère. Je m'y colle. Je parle. Je parle. Je suis éloquent. Je *suis ora*teur. Je *suis ora*toire. Je red*onde*. J'in*onde* (die hypnotische Wirkung des Jaurès'schen Redeschwalles wird gleichsam durch ein hypnotisches Experiment am Leser bewiesen) oder indem ein französisches Wort in seiner gelehrten Doublettenform wieder aufgenommen wird:

NJ 113 une révélation morale, soudaine, un pressentiment *dévoilé*, *révélé*,

Von selbst kommt P. so zu anaphorischer Lautgestalt der einzelnen Wortglieder, — besonders gern werden die kleinen Formwörter (Artikel, Pronomen) wiederholt, affektvoll herausge„stottert":

NJ 108 Une profonde, une vigilante affection fraternelle; 149 tel est l'effrayant modernisme du monde moderne; l'effrayante, la misérable efficacité.

---

[1]) Gide drückt dasselbe aus (*Nouv. prétextes* S. 215): «Aucune phrase ne suffit à exprimer la pleine touffe de la pensée. Les mots ont beau se serrer l'un près de l'autre, l'un contre l'autre, ils ne se presseront jamais d'une étreinte si sure qu'ils ne laissent rien échapper. Et chaque mot, de chaque phrase de Péguy aussitôt dite débandée, court après tout ce qu'il a laissé fuir».

Oft tritt etymologische Verknüpfung hinzu. Wir gelangen zu rabelaisischer Stammabwandlung:

NJ 218 il faudrait bien définir un peu par voie de raison démonstrative, par voie de raisonnement de raison ratiocinante.

JdA 161 Ce vieux sage homme. || Un homme de bien. || Prudent comme sont les vieillards. || Ménager. || Précautionneux. || Attentif. || Attentionné. || Attentionneux. || Ménager. || Économe.

JdA 158 Les joues ravagées. || Les joues ravinées. || Les joues ravaudées[1]).

FL 171 je sais beaucoup trop bien mon métier d'homme d'action pour me laisser embarguigner jamais, embaragouiner à la signature de quelque comparse.

NJ 148 Combien ils étaient artificiels, superficiels.

Wie bei Rabelais läßt sich der Automatismus, den ein einmal ausgesprochenes Präfix auslöst, nicht so bald mehr abstellen: die Präfixanapher »perseveriert«.

NJ 138 C'est ce modernisme du cœur ... qui a fait la défaillance, la déchéance ..., qui a fait la dégradation de la mystique en politique.

142 C'est un décalage, une substitution, un transfert, un transport, une transposition merveilleuse. Un déplacement perfectionné (mit Rahmenbildung: *dé-* ... *trans- trans- trans- dé-*).

154 Par cet entraînement de proche en proche, par cette sorte de dérapage de proche en proche, par cette dérivation, par ce détournement, par ce déglinguement Jaurès est entré dans le crime de Hervé.

158 C'est un retour en arrière, une répercussion en arrière, une répercussion remontante, reportée en arrière, réversible, réversée, reportée sur tout ce que nous avions dit

— wir sind bei den Klassenpräfixen oder »reminders« der Bantu-Sprachen angelangt: fast jedes Wort eines Satzes muß von dieser Grundidee einen Widerschein an sich tragen — ein bemerkenswertes Beispiel für das Zusammentreffen eines Individualstils mit einem Volksstil (Péguy und die Bantusprachen — das erinnert fast an E. Lewy's Zusammenstellung von Goethe mit den Eskimos!) — die Pedanterie eines Neoprimitiven trifft mit der primitiver Völker zusammen[2]). Doch P. bleibt bei seinem „erinnernden", ins Gedächtnis sich einhämmernden *re-* nicht stehen, er überbietet es noch durch ein *re* der zweiten Potenz, einen Superlativ des *re-*, das latinisierende *rétro-* 165:

Le herveïsme a ainsi dénaturé en retour, déformé en arrière, disqualifié en remontant le dreyfusisme par une rétroactivité, une rétroaction, une rétroversibilité, une rétrospectivité, une rétroversion, une rétrospection, une responsabilité remontante. Une rétroresponsabilité.

Das sind nicht bloße Silbenspielereien, sondern nähere Betrachtung der wuchernden Präfixe läßt sofort auf entsprechende dichterische Motive schließen, die P. zeitlebens tief ergriffen haben: die pejorativ betonten *dé-* auf die Degeneration der Mystik in Politik und im Sinne Bergsons des Lebendigen in Starres, *trans-* auf die Vertauschbarkeit aller mechanischen Güter und besonders der heutigen mechanistischen Zivilisationsgüter, *ré- rétro-* auf die *réversibilité*, die Umkehrbarkeit, die Eigenschaft alles Mechanischen, während das Leben *irréversible* ist (diese selbst sind physikalische Ausdrücke wie auch *rétroflexion* etc.); vor allem ist das mystische *in-* für P. der Inbegriff des Inkarnationsglaubens — eine belanglose Präposition wurde so mit niegeahnter Lebenswärme und Inbrunst erfüllt: daher, wie schon aus Curtius l. c. S. 228 zu entnehmen, die Verbundenheit von *incarnation* mit *insertion* (‚Pfropfung'), *infloraison* (‚Einblühen'), *incorporation*, *inscription* (‚schreiben' = ‚pfropfen', vgl. gr. *γραφίον*, ‚Griffel' — ‚Pfropfreis', frz. *greffe*), wobei die christlichen Worte sich mit bergsonischen (wie *insertion*, *enregistrement*, *investir*, *informer*) auf halbem Wege treffen. Vgl. z. B. eine Stelle wie FL 91: »elles [des œuvres] sont littéralement une inscription charnelle, une in-

[1]) Bezeichnend, daß die etymologische Zusammengehörigkeit nicht respektiert wird, was an Shakespeare'sche Übung erinnert. Aber der lautliche Anklang (so auch in *embarguigner*, *embaragouiner*) gruppiert ja auch historisch vielleicht Unzusammengehöriges im Sprachbewußtsein. — Die Nebeneinanderstellung etymologisch zusammengehöriger Bildungen bewirkt eine Besinnung auf das etymologische Band, entsprechend dem „emphatischen" Bindestrich des Deutschen (den Dornseiff aus Nietzsche's Stil belegt, den man auch bei Gundolf gewohnt ist); das Französische hat weniger Komposita als Ableitungen.

[2]) Jespersen, *Progress in language* S. 43 zitiert Livingstone's Vergleich der Bantu-reminders mit dem *said* (= dtsch. *der besagte*, in Kleists Prosaerzählungen so häufig, ital. *detto* in älterer Zeit geradezu dem Demonstrativ gleich, frz. *le susdit* etc.) der Juristensprache, also mit dem Stil eines Standes. Auch unsere Kindersprache (*Papi essi kuchi*) und die familiäre Sprache einzelner Gegenden (Ostpreußischer Dialog: *Duchen!* — *Waschen?* — *Schauchen!* — *Wochen!* — *Dortchen!* — *Schiffchen!*) kennt die einheitliche Stimmungsgrundierung, die an jedem Wort pedantisch ausgezeichnet wird.

scription temporelle, une inscription lapidaire, pétrée, dans la pierre même, du culte et de la prière, la plus intérieure, et de l'adoration la plus intime. Le corps de l'adoration. Œuvres de pierre, inscriptions, incorporations».

Ähnlich wirken die Suffixe weiter, wenn ein affektbetonter Komplex angeschlagen ist (NB 93 «les grossières métaphysiques ... qui étant des durcissements, des scléroses, des raidissements, des ankyloses, étaient littéralement des amortissements de la raison» (man muß an die Rolle der Erstarrung bei Bergson denken!).

Endungsreim und Konstruktionsparallelismus unterstützen einander:

NJ 173 ces défauts, ces vices que nous nommons précisément du parti intellectuel, cette stérilité, cette incapacité, cette débilité; cette sécheresse, cet artificiel, ce superficiel; cet intellectuel.

Das letzte, für P. unlustbetonte Wort ist offenbar der „Listenführer": ‚das Intellektuelle', ein Neutrum wie ‚das Böse, das Gemeine', vgl. FL 154 Les influences n'ont jamais servi à rien, ni les protections, ni les relations, ni les liaisons, ni les compromissions, ni les alliances, ni tout le politique et tout le parlamentaire. (Diese „philosophischen" Neutra wohl auch im Anschluß an *le déjà vu, le pensé, du vital, du nouveau* bei Bergson).

Ist der Lautanklang nicht von der Sprache gegeben, so wird er hergestellt: die meisten Neubildungen P.'s stecken in seinen parallelistischen Sätzen:

NJ 141 Dans un besoin ils renieraient Joinville, comme trop grossier, comme trop peuple. ... Ils renieraient peut-être bien saint Louis. Comme trop roi de France.

NB 18 La philosophie bergsonienne n'est point une physique du transfert, une mécanique, une cinématique de la translation. C'est une organique. Et même une réorganique. Et c'est une dynamique ... Et dans la *morale*, je distinguerais peut-être une civique.

JdA 195 Il voyait tout d'avance et tout en même temps. || Il voyait tout après. || Il voyait tout avant. || Il voyait tout pendant, il voyait tout alors.

Der Parallelismus wirkt tyrannisch auf die Satzgestaltung, er reißt in sein Schema Konstruktionen mit, die sich ihm nicht fügen wollten:

JdA 154 Non seulement il avait contre lui le peuple || Mais les deux peuples. || Tous les deux peuples. || Le peuple des pauvres. || Qui est sérieux. || Et respectable. || Et le peuple des misérables. || Des miséreux. || Qui n'est pas sérieux. || Ni pas respectable.

Gewiß macht der letzte grobe Schnitzer gegen die Schulgrammatik einen gewollt volkstümlichen Eindruck, wie er Christus dem Volksmann gut ansteht, aber doch gebot auch das *pas sérieux* ein paralleles *pas respectable*, anderseits war *ni* als negativer Exponent notwendig. Ein *tout*, das das Frühere in sich einbegreift, entspringt dem Parallelismus:

JdA 234 Le reniement de nous, le reniement de moi. Le reniement de tout le monde; toujours de tout le monde; de tout vous autres, de tout nous autres tout le monde,

wobei zum Schluß die Anapher in eine Kumulierung übergeht[1]). Die Anapher ist ein lautlich markierter Rückbezug auf Früheres und damit nur eine Abart des Rückverweises, wie er bei P. beliebt ist:

JdA 148 Tout le monde était contre lui. || Tout le monde voulait sa mort. || C'est curieux. || Des monde qui d'habitude n'étaient pas ensemble. || Le gouvernement et le peuple (*des monde* ist nicht etwa ein Druckfehler, sondern Rückbezug auf *tout le monde*, also ein Mittelding zwischen ‚alle Welt' und ‚die Welten').

Durch den Parallelismus versteht P. seine Sätze aufzuschwemmen. Der einfache Satz: ‚quand on leur fait voir ce qu'était dans un milieu croyant une paroisse française au XV[e] siècle, nos chrétiens modernes, intellectuels et au fond bourgeois, se hâtent de pousser des cris de pudeur outragée' lautet in P.'scher Aufschwellung und Auspolsterung, die der Leser zweifellos mit Kürzung und Überspringen beantwortet, folgendermaßen (im Originaldruck eine Seite!):

NJ 140 C'est pour cela lorsqu'on leur met sous les yeux la vieille chrétienté, quand on les met en face de ce que c'était dans la réalité qu'une paroisse chrétienne, une paroisse française au commencement du quinzième siècle, du temps qu'il y avait des paroisses françaises, quand on leur montre, quand on leur fait voir ce que c'était dans la réalité que la chrétienté, du temps qu'il y avait une chrétienté, ce que c'était une grande sainte, la plus grande peut-être de toutes, du temps qu'il y avait une sainteté, du temps qu'il y avait

---

[1]) Vgl. JdA 134:
Il [Christus] était ouvrier charpentier || Il avait même été un bon ouvrier. || Comme il avait été un bon tout.

une *charité*, du temps qu'il y avait des saintes et des saints, tout un peuple chrétien, tout un monde chrétien, tout un peuple, tout un monde de saints et de pécheurs, aussitôt quelques-uns de nos catholiques modernes, modernes à leur insu, mais profondément modernes, jusque dans les moelles, intellectuels à leur insu et qui se vantent de ne pas l'être, intellectuels tout de même, profondément intellectuels, intellectuels jusqu'aux moelles, bourgeois et fils de bourgeois, rentiers et fils de rentiers, pensionnés du gouvernement, pensionnés de l'État, fonctionnaires pensionnés des autres, des autres citoyens, des autres électeurs, des autres contribuables, et qui fort ingénieusement ont préalablement fait inscrire sur le Grand-Livre de la Dette Publique les assurances d'ailleurs modestes de leur pain quotidien, ainsi armés quelques-uns de ces contemporains catholiques, devant une soudaine révélation de l'antique, de la vieille, de la chrétienté ancienne se hâtent de pousser quelques cris, comme de pudeur outragée.

Eine Riesenwelle mit in sich selbst zerfallenden Wellchen und Seitenläufen oder eine Kolossalfassade mit ihren Gliederungen erster und zweiter Ordnung.

Man könnte diese Schwellung ebensogut noch weiter treiben: ist das Maß einmal überschritten, so gibt es strenggenommen überhaupt keine Grenze mehr — warum nicht auch neben *bourgeois et fils de bourgeois, rentiers et fils de rentiers* z. B. auch *pensionnés et fils de pensionnés* schreiben?

Einen stilistischen Rauschzustand ruft P. durch Zahlenreihen hervor, die an Zahlenvisionen jenes Soldaten Cocon in Barbusse's *Le Feu* erinnern: der zahlenmäßigen Progression wohnt ja auch ein vorwärtsdrängendes Sich-selbst-Übersteigerndes inne: JdA 204 «Les vieux saints éternels ... inaugurèrent des noms que des milliers et des centaines de milliers de chrétiens revêtirent ensuite ... pour s'en faire des patrons; et parmi ces milliers et ces milliers, dans ces milliers et ces milliers et ces centaines de milliers de chrétiens des saints eux-mêmes, qui revêtirent le même nom, des saints à leur tour, des milliers et des milliers de saints qui ayant revêtu le même nom, eux aussi pour s'en faire un patron, à leur suite eux-mêmes devinrent eux-mêmes patrons ...; qui ainsi doublèrent, triplèrent le nom, qui en doublèrent, qui en triplèrent la sainteté, qui en doublèrent, qui en triplèrent la gloire, qui en doublèrent, qui en triplèrent le patronage, qui doublèrent, qui triplèrent, qui quadruplèrent, qui quintuplèrent, qui sextuplèrent, qui décuplèrent, qui centuplèrent le patronage».

Diese sprachliche «millanteria» ist gar nicht besonders verschieden von der Monotonie und Einsilbigkeit, mit der über viele Seiten hin das Leben Jesu in JdA erzählt wird, z. B. 157:

Elle pleurait, elle pleurait, elle était devenue si laide. || En trois jours. || Elle était devenue affreuse. || Affreuse à voir. || Si laide, si affreuse. || Qu'on se serait moqué d'elle. || Sûrement. || Si elle n'avait pas été la mère du condamné.

Wenn auch hier das ruckweise Hervortreten schmerzvollen Erlebens die Atomisierung des Satzes mit sich bringt und wenn auch überhaupt bei P. die Loslösung von Satzteilen der Wiedergabe gesprochener oder wie gesprochen klingender Nachträge dient:

NB 67 Et même [une grande philosophie] c'est celle qui avait quelque chose à dire. Quand même elle n'aurait pas pu. Le dire

(wobei die Punkte eine fast rülpsende Unterbrechung eines sonst tadellos hinfließenden Textes, Stauungen der Wortwelle hervorbringen), so lassen sich die meisten fortlaufenden Perioden ganz gut auch in solches Fragmentwerk und Wortgebell auflösen, weil eben die Abgrenzbarkeit einer Welle ohne Gewaltsamkeit unmöglich ist: wer will Welle und Wellchen, Groß- und Kleinwelle sondern? Nach P.'schem Gebrauch könnte man etwa in dem Beleg aus NJ 140 die Parallelglieder ebensogut in Klammern setzen: die Klammer ist für ihn ja die Andeutung einer Nebenwelle, eines Nebengeleises, einer Nebenentwicklung. Auch hier fehlt es nicht an Gliederung: es gibt Schaltsätze erster und zweiter Ordnung oder doppelte Abzweigungen:

NJ 118 Il faut dire simplement que nous fûmes des héros. Et plus précisément des héros à la française. (La preuve, c'est que nous ne nous en sommes pas relevés, que nous ne nous en sommes pas retirés.) (Toute notre vie peut-être nous serons des demi-soldes.)

Die einseitige Klammer deutet an, daß eine sich loslösende Zweitwelle in die erste wieder einmündet:

NJ 177 si Hervé avait du courage (non point du courage moral si je puis dire et sentimental, ... il dirait. ...

Die Klammer eröffnet Seitenperspektiven, die oft die Hauptperspektiven umgestalten: P. ist besonders boshaft beim ironischen Bloßlegen solcher den Hauptgang des Satzes durchkreuzender Seitenfluchten:

NJ 161 [Jaurès spricht:] Voyez comme aujourd'hui je traite et laisse traiter (ou fais traiter) Gérauld-Richard qui pendant huit ans s'est battu pour moi.

Man erkennt die ganze zweideutige Natur Jaurès', bei der Aufrichtigkeit und Schauspielertum ebensowenig zu unterscheiden sind wie etwa die Frage, ob *je fais traiter* innerhalb, *je laisse traiter* außerhalb der Parenthese zu stehen kommen soll oder umgekehrt.

Durch die ironisch ausdeutende Parenthese flammt plötzlich über einem Worte ein grelles Blitzlicht auf:

FL 155 M. Rudler, voulant m'aligner un éreintement de main de maître, (de maître de conférences) ,ein Schlag von Meisterhand', so denkt Herr Rudler, ,ein Schlag von der Hand eines Schulmeisters', interpretiert Péguy.

Oft dient die Parenthese nur als graphische Andeutung des gemeinsamen etymologischen Nenners: NJ 172 c'est ... la plus générale erreur intellectuelle, et elle (pro)vient précisément ..., was anderswo so ausgedrückt ist: NJ 7: ces papiers, des documents ... provenant, venant directement des grands événéments.

In FL 167 une sorte de certaine malpropreté d'écriture qui dé(ha)bilite un homme pour les hommes et les œuvres de l'écriture,
könnte ganz gut «qui débilite, qui déhabilite» geschrieben werden, da ja doch das Auge des Lesers das Substraktionszeichen der Klammer auflösen muß. Pedantisch muten uns diese dem Leser zugemuteten mathematischen Operationen an und doch sind sie in dem Lebensbild, das P. in seiner Sprachgestalt abspiegeln will, nicht zu missen, da P. eben in den Kleinigkeiten, den Nebensächlichkeiten des Alltagslebens etwas Symbolisches sieht. Und zwar sowohl wo er spottet als wo er anbetet:

FL 149 M. Rudler, (G. Rudler, Gontran, Gustave, Gaspard ou Gaëtan Rudler), est le type de l'homme qui n'a pas de chance — die Belanglosigkeit des Vornamens und damit die Gleichgültigkeit der genauen Identifikation dieses Gegners ist in der Parenthese witzig zum Ausdruck gebracht. Das Belanglose, das eigentlich vorkunstlich ist, wird in den Kunstbereich hineingezogen und künstlerisch aufgelöst, ebenso etwa in dem spöttischen Satz FL 159:

Il y a une phrase supérieure ... dans ce *numéro 7, VIe année*, (Deuxième Série), 15 Juillet 1911, de cette *Revue Critique des Livres Nouveaux*, publié chez Cornély, 101, rue de Vaugirard. Prix du numéro, 0.60. Abonnements 5 francs par an pour la France, et 6 francs pour l'Étranger
oder dem Satz in NJ 77, wo die Unterbringung an einer nebensächlichen Stelle gemeint, aber gerade diese Stelle mit einer ironischen Wichtigkeit behandelt, sozusagen aus diskreter Verborgenheit hervorgezogen ist:

Si on pouvait lui faire une situation en Sorbonne. Ou plutôt à l'École ... des Hautes Études. Quatrième section. Ou cinquième. Ou troisième. Enfin section des *sciences religieuses*. A la Sorbonne, *au bout de la galerie des Sciences*, escalier E, au premier étage (man hört gleichsam das „Verhandeln" der Einflußreichen, auch die abgekürzte, unfreiwillig komische Lokalbezeichnung «au bout de la galerie des Sciences»).

Anderswo dient der Schaltsatz gerade zur Festlegung des Wesentlichen und Belangvollen, vgl. den von Lalou zitierten „sachlich" gehaltenen Schaltsatz:

(Pour savoir à quel point les Invalides sont un monument parfait parfaitement, il faut les regarder, par exemple, des fenêtres du salon de l'appartement situé au cinquième du n° 2 de l'avenue de Villars.) Die Poetisierung der Großstadtwohnungsadresse!

NJ 107 Je le vois dans son lit. On montait jusqu'à cette rue de Florence; si rive droite, pour nous, si loin du quartier. Les autobus ne marchaient pas encore. On montait par la rue de Rome, ou par la rue d'Amsterdam, cour de Rome ou cour d'Amsterdam, je ne sais plus laquelle des deux se nomme laquelle, jusqu'à ce carrefour montant que je vois encore. Cette maison riche, pour le temps, où il vivait pauvre ... Je revois encore cette grande chambre, rue de Florence, 5, (ou 7) rue de Florence, la chambre du lit, la chambre de souffrance, la chambre de couchée, la chambre d'héroïsme, (la chambre de sainteté), la chambre mortuaire. L'ai-je donc tant oublié moi-même que ce 5, (ou ce 7), ne réponde plus mécaniquement à l'appel de ma mémoire, que ce 5 et ce 7 se battent comme des chiffonniers dans le magasin de ma mémoire, que chacun s'essaye et fasse valoir ces titres. Et pourtant j'y suis allé.

Vom Zufälligen, Nebensächlichen hebt sich das Symbolische, Bedeutsame ab: ein Schriftsteller klassischer Prägung würde die Gedächtnisverwirrung bezüglich der Hausnummer und bezüglich der zum Sterbehause Bernard-Lazares eingeschlagenen Straße vor die Schwelle des Erzählten verlegen, P. begreift in die Vision des sterbenden Freundes auch die — undeutliche — Vision von dessen Wohnung ein, weil eben diese Undeutlichkeit seines persönlichen Gedächtnisbildes ein wesentlicher Zug in dem Bilde des arm unter Reichen lebenden Mannes Bernard-Lazare ist, symbolisch für sein Überragen der zufälligen Milieus, in denen er lebte, weil die Erinnerung an die nach europäischen Hauptstädten benannten Straßen zu dem verkehrs-

politisch-kosmopolitisch eingestellten jüdischen Propheten hinzugehört. Die impressionistische geht in symbolistische Pedanterie über. Der Übergang eines verflüchtigten in ein wieder lebhafteres Erinnerungsbild ist gut dargestellt in der nie sich schließenden, „unerlösten" Klammer: «(ou 7, rue de Florence» mit der anschließenden Deklamation über das Sterbezimmer. Wenn dann wieder boshaft «(ou ce 7)» auftaucht, so werden wir an Strindbergs „Traumspiel" und überhaupt an den Traum erinnert, in dem Gedanken fast ohne perspektivische Anordnung nebeneinander und neben Erlebnissen stehen. Wieder ist die Klammer in «(la chambre de sainteté)» ein Vorhang, der von der Unendlichkeit weggezogen wird, etwa wie wenn italienische Kirchendiener vom herrlichsten Malwerk ihres Heiligtums, ihrem kostbarsten Schatz ganz unvermittelt, verstohlen, nebenbei den Vorhang wegziehen. Das Adverb, das Begleitumstände aufzählt, ist für P. eine Analogie zu der ins Unendliche schauen lassenden Parenthese, daher die Lieblingsadverbien P.'s wie *temporellement*, *spirituellement*, *humainement*, *saintement* etc. auch gern als Schaltwörter stehen:

FL 97 La plus pure, la plus noble, la plus grande, la plus sainte, (humainement), des hallucinées.

NJ 139 Tel est, éternellement, temporellement (éternellement temporellement et temporellement éternellement) le mystérieux assujettissement de l'éternel même au temporel.

So hat denn P. die Parenthese zu perspektivische Wirkung, zur Ausschau aufs Niedrigste wie aufs Erhabenste verwendet und aus einer Interpunktion — Lyrik geholt.

Man beachte noch die Stelle *rue de Florence, 5, (ou 7 rue de Florence* mit ihrem Chiasmus, vgl. hierzu NJ 196:

Laissant de côté, non seulement devant une réalité, mais devant une aussi saisissante, aussi tragique, aussi poignante réalité laissant de côté tout l'appareil des méthodes prétendues scientifiques,
also mit einem **ἀπὸ κοινοῦ,** das den Fluß der Rede ebenso weiterleitet wie die nicht aufgelöste Klammer. Merkwürdig ist, daß P. die Ansätze zur Interpunktionslosigkeit, die sich bei ihm finden (bei rhetorischen Fragen: NJ 190: — Vous dites: *Leur finance est juive, elle n'est pas française.* — Et la finance française, mon ami, est-ce qu'elle est française. Est-ce qu'il y a une *finance* qui est française; ferner bei Anführung direkter Rede: NJ 8 Je lui dis non. || Je lui dis non vous comprenez) nicht konsequent ausgedehnt und die die Rede in endliche Teile zerlegenden Unterscheidungszeichen nicht vollkommen abgebaut hat. Ich glaube, seine an gesprochene Rede anknüpfende Rhetorik, das „Stottern", wie seine Kritiker sagen, das ein Stottern der Erregung ist, verbot eine ruhepunktlose, tote „Schreibe", wie denn P. sogar in seine Prosa Pausen einführt, die nur beim Sprechen üblich sind[1]): Der Beistrich in den folgenden Fällen stempelt ein Wort zu einer selbständigen, nachträglichen Äußerung seines Retouchenstils, also wieder zum Ausdruck des Ringens des Schriftstellers:

110 C'était son affaire, propre
bei *besogne* hätte P. vielleicht geschrieben: *sa (propre) besogne*; *son affaire, propre* ist eben wie meist Substantiv mit nachgestelltem Adjektiv im Frz. als doppelter Apperzeptionsakt aufzufassen: 1) *son affaire*, 2) Prädizierung von *propre*, dtsch. etwa ‚eine, seine eigene Sache'.

110 Il me dit, avec beaucoup d'orgueil, enfantin, que le métro Amsterdam était ouvert.

enfantin — eine aus dem Satz herausspringende Randglosse — die Ausdrucksfähigkeit der geschriebenen Sprache ist wunderbar erweitert.

114 On ne savait pas alors, du tout, pendant tout ce temps, si l'affaire recommencerait; jamais.

du tout, jamais sind Stoßseufzer, die den berichtenden Satz mit Gefühlsäußerungen beladen, Satzäquivalente, die man sich ausdeuten kann: *du tout!, jamais l'aff. recommencerait!* ähnlich 164

[1]) Ähnliches hatte schon Mallarmé versucht, z. B. «il installe ainsi un milieu, pur, de fiction» (Thibaudet, *La poésie de St. Mallarmé* S. 269, nach dem M. durch die Interpunktion die «conditions de l'association subjective» darstellen will; daselbst auch ein Beispiel für Strichpunkt als Ausdruck einer größeren Pause innerhalb eines Satzgefüges). Graphischer Impressionismus: M. wie P. drücken durch die Interpunktion «moments de pensée», Etappen des Denkens aus: der Gedankenablauf wird widergespiegelt. Im Gegensatz zu P. braucht M. oft das Rufzeichen mitten im Satz («Malice un peu ample, et drôle! dont nous sommes plusieurs nous souvenant») — P. konnte diesen Pointillismus des «point d'interogation», die impressionistische Zerstückelung seines Satzes denn doch nicht brauchen! Dafür ist der den Satz „hintergründende" Schaltsatz auch bei M. anzutreffen, allerdings mehr im Sinne seiner synthetischen, das Entscheidende wie in parnassischen Gedichten hinauszögernden Schreibweise, z. B. S. 252 «J'apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d'autrefois».

On n'a pas le droit de trahir les traîtres mêmes. On n'a jamais le droit de trahir personne (gleichsam: ,man darf nie verraten, niemand darf man verraten').

Sogar die enge Verbundenheit von Kopula und Verb wird gelöst, die Hilfsverba bekommen ihre etymologische, starke Bedeutung:

158 [nous perdons] l'audience que nous avions déjà, eue, obtenue (,die Gefolgschaft, die wir besaßen, die wir — besser gesagt — besessen, errungen hatten')

139 [l'Église] n'est rien de ce qu'elle était, et elle est, devenue, tout ce qu'il y a de plus contraire à elle-même (*devenue* zwischen Beistrichen wird zu etwas Vorübergehendem, Nicht-organisch-Entwickeltem gestempelt: ,Die Kirche war so nur geworden', von Natur war sie es nicht).

Durch seine Abteilungszeichen führt P. oft eine Gliederung in eine sonst homogene Reihe ein:

NJ 147 je sais combien ces efforts ... étaient factices, vains; creux; combien ils ne rendaient pas (*creux* ist ein definitiveres Urteil als *vains*).

203 Sourdement, publiquement Bernard-Lazare le défendait. Aprement, obstinément. Tenacement (Steigerung von heimlichem bis zu trotzigem Tun; *âprement, obstinément* — die zwei Glieder malen noch Anstrengung, *tenacement* die Siegesgewißheit: ,wir halten durch'). Wie bei seinen Parenthesen versteht uns P. in seinen Nachträgen sozusagen elektrische Schläge zu versetzen: NJ 81 «Tout le monde a déménagé. Quelques-uns dans la mort. Et même beaucoup».

(Der erste Satz sollte die Leichtbeweglichkeit der Bewohner des «quartier de l'Europe» symbolisch darstellen — der zweite legt den Gedanken nahe, daß solchen Leuten die Übersiedlung ins Jenseits auch keine Schwierigkeit mache!)

P. erspart sich das Rufzeichen, indem die ironische Abteilung allein schon genügt, den schreienden Gegensatz fühlbar zu machen, ohne daß die „schreiende" Interpunktion gesetzt wurde:

FL 89 C'est l'homme dont le regard demande pardon d'avance pour Dieu; dans les salons (Gott — die Salons!).[1])

Die unendliche Melodie ist auch in der Kompositionslosigkeit oder -lässigkeit zu finden, in jener Gewohnheit, „bei allem von allem" zu sprechen — die Paragrapheneinteilung in FL ist ja wohl nur ironisch gemeint, in P.'s Erstlingswerken fehlt sogar die Seitenzählung —, in der Exkurs- und Abschweifungstechnik (z. B. NJ 109, wo ein *Il faisait donc semblant d'y croire* nach 9—10 Zeilen Digression ein *Il faisait comme tout le monde, semblant de les croire*) — und vielleicht auch in den Einsätzen und Schlüssen: in den kleinen Anfangsbuchstaben auf den Titeln der einzelnen *Cahiers de la Quinzaine* (z. B. *notre jeunesse*), die wohl nicht nur die Einheitlichkeit und Verwobenheit dieser Publikationsreihe, sondern auch ein Bild des nicht teilbaren Lebens darstellen sollen, wobei die Titel selbst nur eines der Leitmotive bilden (*l'argent, Victor Marie comte Hugo* sind nicht die Hauptthemen der so betitelten Bände), die sich zu einem unentwirrbaren Gewebe verflechten; in den manchmal etwas brüsken Schlüssen, die einen nur künstlichen Einschnitt zu machen scheinen:

FL 299 Je dirai seulement que ceci est un tableau synoptique et nous nous quitterons sur cette bonne parole (worauf noch eine Nachschrift folgt).

NJ 221 quand tout à coup Michel Arnauld ... interrompit, conclut presque brusquement ..., tout le monde comprit qu'enfin ou venait de dire quelque chose.

Poyzat, *Le symbolisme* S. 189 hat richtig hervorgehoben, daß P., «un de nos derniers trouvères», «eût été capable de continuer indéfiniment le *Roman de la Rose*, sans entrevoir jamais la possibilité de l'achever».

Es ist klar, daß ein den Lebensschwung wiedergebender Stil nicht nur schwungvoll, sondern lebendig sein muß — ein altes Präzept zur Verlebendigung sind von jeher und schon bei den alten Historikern Reden gewesen, die den auftretenden Personen in den Mund gelegt werden. In diesen nie gesprochenen oder auch nur sprechbaren Reden enthüllen vor allem die Gegner Péguy's ihre Gemeinheit oder Unwissenheit. Der Tok-tok-Stil P.'s eignet sich wunderbar für die Stoßseufzer oder Gedankenrülpser eines seine parlamentarisch erstarrte Technik vor uns auskramenden Jaurès:

NJ 158 Il faut bien songer que ce Hervé est l'homme du monde qui m'a administré le plus de coups de pied dans le derrière. En public et en particulier . Dans les congrès et les meetings. Dans son journal. Publiquement et privément, comme dit Péguy. Il faut l'en louer. Et comme il me connaît bien. Il faut l'en

[1]) Es fehlen auch die Gedankenpunkte der Goncourts, die über das Sichtbare das Unsichtbare, eine Unendlichkeit, eine Entgrenzung türmen. P. strebt ja zum Definitiven und Abschließenden, zum „Wortkapitäl".

récompenser. Il faut que tant de zèle soit récompensé. Comme il sait que je ne marche *jamais* qu'avec ceux qui me maltraitent. Qui me poussent. Qui me tirent. Qui me bourrent. Et que je ne marche jamais avec les imbéciles qui m'aimaient. Comme il connaît bien le fond, si je puis dire, de mon caractère. Il faut aussi, il faut bien que tant de perspicacité soit récompensée
oder für die in „erlebter Rede" ihr feig gewordenes Innere aussprechenden Juden: NJ 71: Ils [die Juden] aimeraient mieux qu'on ne recommence pas. Ils ont peur des coups. Ils en ont tant reçu ... On peut bien parler d'autre chose. Ils ont tant de fois payé pour tout le monde, pour nous [die Christen]. Si on ne parlait de rien du tout. Si on faisait des affaires, de(s) bonnes affaires. Ne triomphons pas. ... Combien de chrétiens ont été poussés à coups de lanières dans la voie de salut.

Wie aus Rembrandtschem Helldunkel leuchten bei den in die Péguy'sche Darstellung eingestreuten Redebrocken *On peut bien parler ... Si on faisait des affaires* ... groteske Judenköpfe auf. Das Fehlen des Fragezeichens (s. o.) macht den bei den Juden auftauchenden Einfall noch objektiver, gleichsam weniger gefragt, sozusagen berechtigter. Oft bringt P. nur zarte Lebenstupfen an, die aber mit einem Schlag ein ganzes Bild hervorzaubern:

FL 96 Quand on parle des voix de Jeanne d'Arc on ne parle point vaguement, on ne veut point dire des extériôrisâtions de sensâtions, on ne parle pas le langage de l'école ... Il ne s'agit point d'objectivâtion et de projection au dehors et de tout le tremblement. Il ne s'agit point de sortir tous les appareils du laboratoire.

Der Widerwille gegen eine dem Glauben feindliche Wissenschaft schlüpft bis in den Zirkumflex, der den dozierenden Tonfall der Aftergelehrsamkeit nachäfft[1]). Oft platzt ein trivialer Alltagsausdruck in eine moralische oder kulturgeschichtliche Erörterung: NJ 70:

[Israël] ne demande que ceci: c'est de ne pas donner matière aux prophètes à s'exercer. Elle sait ce que ça coûte. Instinctivement, historiquement, organiquement pour ainsi dire elle sait ce que ça coûte.

ce que ça [nicht *cela*] *coûte* — eine triviale Erwägung über eine der heiligsten Angelegenheiten jüdischen Empfindens in der trivialen sprachlichen Form alltagsjüdischer Plusmacherei — aber nun wird der triviale Ausdruck mitgerissen in den Strom abstrakter Erwägung, er wird zu einem organischen Glied des Redeganzen. Ausdrücklich kommentiert P. in einem anderen Fall seine Wortwahl NJ 141:

Ainsi tout le monde y gagne, car ça ne coûte plus rien, ça ne coûte plus aucune révolution ... et nos bourgeois ... ne veulent que ceci: *ne pas payer* ... Ne point lâcher les cordons de la bourse. On me pardonnera cette expression grossière. Mais il en faut une, il la faut dans cette situation grossière.

Triviale Wendungen, die eben die fromme Einfalt volkstümlicher Kreise malen sollen, finden sich besonders häufig in JdA: die Jungfrau (Jeannette) sagt 25: •

Alors comment que ça se fait que tant de bons chrétiens ne fassent pas une bonne chrétienté. Il faut qu'il y ait quelque chose qui ne marche pas.

Von Jesus Christus wird erzählt 136:

Comme il avait aimé le travail bien fait. || L'ouvrage bien faite (absichtlicher Anachronismus: wir glauben einen Pariser Tischlerlehrling des 19./20. Jahrhunderts vor uns zu sehen)[2]). Die Mutter Gottes meint in bezug auf den Heiland S. 172 On a quelquefois bien de la peine, madame, avec les enfants, S. 173 C'est pas rigolo, S. 175 Ils l'avaient. Ils avaient sa peau. Großartig, wie die Nachlässigkeit mündlich aufgeregter Rede in nachhinkenden Rufen nachgeahmt wird:

JdA 156 Elle [Maria] savait, elle sentait bien qu'elle avait vieilli de plus de dix ans. || Elle avait vieilli de sa vie. || Les imbéciles. | De toute sa vie.

Der den Normalsatz unterbrechende Zwischenruf *les imbéciles*! läßt die Sinnlosigkeit der Hinmordung Christi grell aufleuchten und zugleich ist er im Geiste der trauernden Mutter gesprochen.

162 Prêter son sépulcre, c'est peut-être le plus grand sacrifice que l'on puisse faire à un homme. || Surtout quand on est vieux. || Et que l'on comptait y reposer en paix. || Qu'on l'avait fait bâtir exprès pour cela. || Exprès pour soi. || Pour y reposer en paix. || Ce vieillard.

Das refrainartig abschließende *ce vieillard* gibt dem Bilde des Joseph von Arimathia den entscheidenden Zug, und kündet Bewunderung für den Mann, der sein Grab dem Erlöser „leiht".

* * *

[1]) Über solche Nachbildung gehörter Rede im Bericht des Erzählers vgl. meinen Aufsatz „Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie" in GRM. 1923.

[2]) Diese Assoziation eines femininen *ouvrage* in Verbindung mit frommer Einfalt des christlichen Handwerkers ist zweifellos eine Kindheitserinnerung: «Nous avons connu cette piété de *l'ouvrage bien faite*», sagt P. in «L'argent» von seiner unter christlichen Handwerkern verbrachten Kindheit.

Trotz meines Nachweises vom Willen zum Lebensschwung in Péguy's Stil wird der Leser nun doch nicht von der tatsächlichen und einheitlichen Lebendigkeit dieses Stiles überzeugt worden sein und zu den eingangs zitierten Urteilen verschiedener Kritiker als seinem unmittelbaren Eindruck zurückkehren. Das heißt also, der Wille zum Lebensschwung hat nicht immer sein Ziel erreicht, der Versuch Péguy's, der Sprache bergsonistischen Lebensschwung einzublasen, ist gescheitert. Ich glaube, er *mußte* scheitern — an der Sprache im allgemeinen und an Péguy's Sprache im besonderen.

Der Lebensstrom sollte unendlich sein, vielleicht gegliedert, aber nicht abgehackt wie eben die in Worte zerfallende Sprache ist. Ich sprach oben von einem Tok-tok-Stil, Lalou gebraucht das Bild vom versagenden Motor, Poyzat, *Le symbolisme* S. 187 erwähnt ein Wort Raoul Narsy's über Péguy, den Erfinder der «phrase à crémaillère». In dem Intermittierenden des Wortes, in der Abgegrenztheit und Stoßhaftigkeit der Wörter unserer Sprachen, die aus einem unendlichen Strom herausgehobene endliche und materielle Teile darstellen, liegt ein Grund für das Scheitern des P.'schen Unternehmens, das nur durch Musik mit ihrem Verbindend-Verbundenen ausgeführt werden konnte.

Nach Bergson ist jede Bewegung unteilbar. In seinem Vortrag *L'âme et le corps* vergleicht er zwar einmal das Innenleben mit einer «phrase semée de virgules, mais nulle part coupée par des points», aber die Worte sind doch eigentlich Analoga zu jenen künstlichen ‚Zuständen', ‚Substraten', aus denen wir nach Bergson irrtümlich eine Bewegung summierend zusammensetzen, statt sie als Bewegung zu erfassen. «La mélodie continue de notre vie intérieure» wird durch die aufs Papier gesetzten oder artikulierten Worte ebenso zerstückt wie durch die Noten oder die «coups de timbale qui éclatent de loin en loin dans la symphonie»: «la symphonie dépasse de tous côtés les mouvements qui la scandent». So kann auch P.'sche Sprache weniger Symphonie als Paukenschlag sein. Das Wort ist an sich eine ‚Vereisung' des Gedankens: Bergson schreibt denn auch: «le mot se retourne contre l'idée» oder «le mot, en couvrant *l'*objet, le convertit ... en chose» und Mallarmé nennt mit Recht die Worte «transparent glacier des vols qui n'ont pas fui».

Und besonders P.'s Sprache war nach ihrer natürlichen Organisation nicht zur Übersetzung dieses Lebenstroms in die Worte der Sprache geschaffen. Sie ist zu verstandesmäßig, zu „intellektuell", also gerade das, wogegen P. im Leben kämpfte, zu wenig „mystisch". Wie man bei P. mehr ein Streben zum Mystischen hin als ein wirklich mystisches Seelenleben erkennen kann, so ist auch sein Stil auf halbem Wege stehen geblieben. Er kämpft für die Mystik mit der Begriffssprache der Wissenschaft, der ratio ratiocinans, des Intellektuellen.

Seine ewigen Wiederholungen wirken gerade wie ‚Schubladen' des Gedächtnisses, die es nach Bergson nicht geben soll, die „Kontinuität des Fortschrittes" ist durch die nach Bergson für anorganische Materie bezeichnende Unterbrechung ersetzt. Wiederholung kann im letzten Grunde nicht bergsonistische Gedanken symbolisieren, da ja nach diesem Philosophen die konkrete Wirklichkeit sich nie wiederholt, bloß die Intelligenz die Angleichungen an das *déjà connu* liebt und z. B. im Augenblick des Aussprechens der letzten Silbe eines dreisilbigen Wortes wie *causerie* die zwei vorherigen von selbst mitgegenwärtig sind. P.'s Wiederholungen gleichen also einem *causerie* [*ko/sə/ri*], das gesprochen würde $ko - \frac{ko}{sə} - \frac{ri}{ko\text{-}sə}$, wobei gerade die innere Einheit beim Aussprechen von *kosəri* gestört, atomisiert worden wäre. So muß ich denn sozusagen den ganzen ersten Teil meiner Abhandlung widerrufen. Ich glaube, Bergson selbst müßte P.'s Schreibweise so empfinden, wie eine Dichtung dem nicht intuitiv, sondern intellektuell sie betrachtenden Hörer in einzelne Laute, Silben, Worte zerfällt.

Die Sprache P.'s mit ihren den Lebensschwung retardierenden Unterbrechungen erinnert also nur an die relativ geringe Macht des Lebensschwunges der Materie gegenüber: «Incapable *d'arrêter* la marche des changements matériels, elle arrive cependant à la *retarder*», sie ist wahrhaftig ein typischer «geste créateur qui se défait». Höchstens könnte man sagen, daß die aus P.'s Worten sich ergebende Stimmung die eines über die gewöhnliche Materialität siegreichen Lebensschwunges ist: «à travers les mots, les vers et les strophes, court l'inspiration simple qui est le tout du poème» — das so häufig bei Bergson zur Versinnbildlichung des Lebendigen wiederkehrende Bild läßt sich auf Péguy anwenden. Die Wiedergabe des Lebensschwunges durch Wiederholungen und Unterbrechungen gleicht der kinematographischen oder kaleidoskopischen approximativen Darstellung einer Bewegung durch Zustände, durch die allein es dem Menschen gelingt, sich Bewegung vorzustellen, die aber nur die Illusion der Bewegung gibt, nie wirkliche Bewegung selbst ist.

Das rationalistische Moment in P.'scher Sprache läßt sich leicht aufzeigen: schon der Nominalstil[1])[2]) führt ja zur écriture artiste oder zum wissenschaftlichen Stil hin, der Verbalstil ist eher der naiver Dichtung — in dieser Beziehung haben Verhaeren und Romains, die das Verb ausbauen, viel bergsonistischer gedichtet, vgl. meine Artikel Neuere Sprachen 1923 und Arch. rom. 1924) — und P. bevorzugt in seinen substantivischen Synonymenreihen noch dazu Abstrakte! Selten sind bei ihm Fälle wie NJ 173:

s'il avait été de taille ... à soulever ainsi ... un aussi gros mouvement, s'il avait été capable de malaxer ainsi, de triturer, de manier, d'élaborer, de pétrir un aussi gros morceau de la réalité (wobei doch eigentlich nur eine Nominalform des Verbs, der Infinitiv, noch dazu von latinisierenden Verben, abgewandelt wird). Und wissenschaftlich ist die Methode der Distinktion, die P. so beharrlich übt: ‚X ist nicht A, sondern B', wobei die kontradiktorischen Gegensätze nur durch ein Verbalrudiment, die Kopula, ein sprachliches Istgleichzeichen, voneinander getrennt werden:

NJ 116 La Justice et la Vérité que nous avons tant aimées ... n'étaient point des justices et des vérités mortes, elles n'étaient point des justices et des vérités de livres et de bibliothèques, elles n'étaient point des justices et des vérités conceptuelles, intellectuelles, des justices et des vérités de parti intellectuel, mais elles étaient organiques, elles étaient chrétiennes, elles n'étaient nullement modernes, elles étaient éternelles et non point temporelles seulement, elles étaient des Justices et des Vérités, *une* Justice et *une* Vérité *vivantes*.

Die lebendige Wahrheit wird in einem Stil verkündet, der diese lebendige Wahrheit in eine schulmäßige Distinktion, ein Diptychon, einen Dualismus umwandelt, eine unendliche Einheit in eine logische Zweiheit, ein Kosmos in eine antithetische Polarität à la Victor Hugo. Nur nach dieses Dichters „Philosophie" ist Gott der „große Antithesenmacher". Durch die Antithesen kommt aber ein symmetrischer Zug in die Sprache, der dem „gotischen" Zug widerspricht: durch Wiederholung im Gegensinn wird nach Worringer „der durch die Wiederholung produzierte Charakter ununterbrochener Steigerung wieder paralysiert." (Immerhin ist die Symmetrie nicht immer vollständig bis ins Detail durchgeführt, [s. o.], so daß das „gotische" Drängen vorherrscht.) Das irrationale Bewegungs-Moment wird so durch das rationale der Spiegelung durchkreuzt.

Und nun gar das pedantische Wiederholen des Vaterunsers in negativer Form zu Anfang der JdA — das ist dozierende Rhetorik, die an die klappernde Alternative des Wahr—Falsch, A—Nicht A gewöhnt ist. Aus einem A quillt dann auch oft eine Neubildung (Nicht-A), das was die Grammatiker „Konträrbildung" genannt haben[3]):

NB 67 [Une grande philosophie] Ce n'est pas celle qui n'a pas de vides. C'est celle qui a des pleins.

P. hat nichts in seinem Leben so sehr gesucht wie die Wahrheit (*dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité* ...) — aber die Wahrheit ist lebensfeindlich, sie führt ein dem Leben mehr oder weniger fremdes Kriterium an dies heran. Der Wahrheitstrebende „mißt" und Messen ist ja nach Bergson eine dem Lebensfluß

---

[1]) Es war z.B. naheliegend, die dichterischen Werte, die schon in Bergson's eigener Sprache liegen (*jaillissement, effort, élan, création, action-agir, saute brusque, poussée, tendance, vivre davantage, se (dé)faire, le devenir, se figer, se glacer*) in verbaler Form und besonders im Präsens, als der Zeit des Werdens, vor uns leben zu machen. Aber P. betrachtet eher Vergangenheit oder zeichnet ewige Sachverhalte. Ein *durcissement, une saute* ist nicht so bewegt wie ein *cela se durcit, saute*. Eine Darstellung der Bereicherung des neueren poetischen Vokabulars durch Bergson wäre von hohem Werte. Aus einem Stück wie diesem aus Bergson's *L'évolution créatrice* (S. 209) läßt sich sofort Romains'sche unanimistische Terminologie ableiten, es ist selbst schon Dichtung (und zwar expressionistisch-dynamische):

un fluide bienfaisant nous baigne, où nous puisons la force même de travailler et de vivre. De cet océan de vie, où nous sommes immergés, nous aspirons sans cesse quelque chose ... La philosophie ne peut être qu'un effort pour se fondre à nouveau dans le tout. L'intelligence, se résorbant dans son principe, revivra à rebours sa propre genèse. Mais l'entreprise ne pourra plus s'achever tout d'un coup; elle sera nécessairement collective et progressive. Elle consistera dans un échange d'impressions qui ... finiront par dilater en nous l'humanité et par obtenir qu'elle se transcende elle-même.

[2]) Vgl. hierüber zuletzt Jespersen, *The philosophy of grammar* [1924] S. 115 und S. 139: der Nominalstil im Sanskrit als Ausdruck begrifflicher Denkweise; im Chinesischen heißen die Verba allein „lebendige Wörter"; im Verbalsubstantiv «some of the life-giving elements of the verb (time, mood, person) disappear».

[3]) Ein schönes Beispiel ist auch die *nolonté*, in der nach Renouvier die höchste Form der *volonté* bestehen soll.

fremde Betrachtungsweise. P. prüft fortwährend an seinem Wahrheitsgefühl die Worte der Sprache — und diese Prüfung während des Schreibens läßt er uns ringend miterleben. Durch das Ringen nach dem richtigen Ausdruck kommt wohl Schwung, durch das fortwährende Distinguo aber eine verstandesmäßige Frostigkeit in die Sprache: die *je ne dis pas—je dis, je pourrais même dire, si je puis dire*[1]) wirken wie ein Markten, ein Wägen, der Verstand ist nicht wehrlos hingerissen: der Schriftsteller ist fortwährend auf seiner Hut, daß ihm der Redestrom nicht ein unwahres oder unbilliges Wort entreiße, er ist sich fortwährend seiner schriftstellerischen Pflichten bewußt, seiner sittlichen Verantwortlichkeit am Wort:

NJ 105 Jamais je n'ai vu un homme je ne dis pas croire, je dis savoir à ce point, je ne dis pas seulement qu'une conscience est au-dessus de toutes les juridictions, mais qu'elle est, qu'elle exerce elle-même dans la réalité une juridiction.

148 ... mais ce que je veux dire, et que l'on ne dit pas, ce que je tiens à dire, ce qu'il faut dire c'est qu'...

Die Synonymik P.'s ist denn auch nicht der üppig quellende ursprüngliche Wortreichtum Rabelais, auch nicht der am Wortklang sich labende V. Hugo's (wenngleich die pseudowissenschaftliche Manie der Definition bei diesem Dichter mit dem wissenschaftlichen Definitionsstil seines Kritikers P. manche Verwandtschaft aufweist), sondern aus der Qual der Wortwahl, des Wort und Inhalt ängstlichen konfrontierenden Vergleichungsverfahrens entstanden. P. strebt nicht Unendlichkeit des Wortumfangs an wie etwa die Symbolisten, sondern im Gegenteil definitionelle Eindeutigkeit:

FL 74 Qu'est-ce que c'est que du *mauvais* modernisme, monsieur Laudet. Il n'y en a point de bon. Et le vôtre, qui est du modernisme tout court, monsieur Laudet, est forcément et en cela même du mauvais modernisme et du modernisme mauvais.

103 Si M. Laudet écrivait français, *informé* voudrait dire ce qu'il veut dire, *mis en une certaine forme*. Dans le langage avachi qu'écrit M. Laudet *informé* veut dire *qui a reçu des informations* (sichtliche Erinnerung an Bergson's Wortgebrauch: *fabriquer consiste à informer la matière*).

Die köstlich humoristische Wirkung von Satzfolgen wie: «C'était comme c'était. Un sac. Enfin vous savez ce que c'est qu'un sac. Tout le monde saurait ce que c'est qu'un sac s'il n'y avait les scientifiques» hat Klemperer S. 204 hervorgehoben — aber parodiert nicht P. seine eigene sehr victorhugohafte Definitionsfreude, die oft an unser „Ist das nicht 'ne Hobelbank? — Ja, das ist 'ne Hobelbank" erinnert? P. definiert, was ein *vieux* und ein *vieillard*, was *une œuvre* und *un ouvrage*, was *neuf* und *nouveau* ist, und baut ganze Seiten auf solche Synonymikersubtilitäten auf. Überhaupt ist ja die Leitmotivtechnik, das Sichbeziehen auf Erinnertes, ein verstandesmäßiges Element, sind doch sogar Wagners Leitmotive auf bewußte Arbeit des Künstlers zurückzuführen; und „alles Kehrreimartige fällt in den Umkreis ... seelischer Assoziationswirkungen" (Walzel, *Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit* S. 63).

Wie immer wenn der Franzose die Logizität seiner Sprache übertreibt, flüchtet P. zum wissenschaftlichsten Französisch, zum Latein:

NJ 169 un phénomène très connu, en ce siècle de domination intellectuelle, une sorte de report de l'intellectuel sur la mémoire même ..., d'obumbration, une ombre portée, sur la mémoire, de l'idéation intellectuelle.

Er ist sich dieser zum Latein zurückführenden verstandesmäßigen Distinktion bewußt:

FL 157 à un tel degré de susceptibilité, à un tel point de sursensibilité, (je ne dis point de suprasensibilité, ce qui prouve que le latin dans le français est encore une belle langue) — (vgl. bei Bergson *supraconscience*).

Daher wagt P. auch Übertragungen wie *hommes essentiels* (*penseur essentiel*), ‚wesenhafte Menschen' (nach *pensée essentielle*), die nach Lasserre S. 216 «une physionomie tout à fait allemande» zeigen: «Dès qu'un français agite les mots pour en faire sortir une idée, mais n'y réussit qu'incomplètement ce qu'il écrit a toujours

[1]) Auch hier war Mallarmé mit seinen eingestreuten *je veux, j'interdis* vorangegangen — aber auch in diesem Fall welcher Unterschied zwischen dem eigentlich verbockten Diktat eines Artisten und dem inneren Müssen eines Bekenners! Und es fragt sich noch, ob nicht das *je dis, je ne dis pas* aus den Vorträgen von P.'s Lehrer Bergson stammt: Zu einem *si vous voulez* einer Bergson'schen Causerie bemerkt Klemperer l. c. S. 159 sehr fein: „Das *si vous voulez* ist nicht nur leichter Plauderton; es bedeutet das gleiche wie die Verwendung der Bilder und Gleichnisse: Bergson kann sein Bestes nicht in verstandesmäßige Worte fassen, weil es nicht aus dem Verstand, sondern aus seelischer Tiefe stammt, und weil es über den Verstand hinausgeht ... Der geheimnisvolle Prophet steht hinter dem Denker."

cet air. On se dit ... qu'en allemand ça ne serait pas mal » (man erinnert sich sofort an Worringers gotischen[1]) im Gegensatz zum klassischen Menschen). Ich glaube, das Deutsche an solchen Wendungen liegt auch in der Freiheit, die P. sich mit der Sprache nimmt, an dem „Motorischen", wie Vossler sagt, das im Frz. durch die Ungefügigkeit der Erbwörter zu Ableitungen und die so erzwungene Anleihe beim Lateinischen so sehr eingeschränkt ist. Das Deutsche an P.'s Stil ist nur die „motorische" Haltung einer Sprache gegenüber, deren größte Künstler sich bloß „sensibel" gezeigt: „ihre [der Italiener und Franzosen] Sprache spricht für sie, nicht aber sie selbst in ihrer Sprache", sagt Wagner[2]).

Die Distinktion geht bei P. bis ins Kleinste. Mit Vorliebe verwendet er dieselben Grundwörter und läßt bloß die Formwörter sich wandeln, den Sinn wandeln:

NJ 174 c'est encore nous qui avons été des fondateurs, les fondateurs.

des ist zu *les* gesteigert, *des* ist ein vorläufiger, *les* ein endgültiger Ausdruck, vgl.

185 pour prendre tout de suite un exemple éclatant, l'exemple culminant[3]).

JdA 43 Faudra-t-il que nous vous demandions des malédictions, vos [Gottes!] malédictions contre eux

143 Voilà ce qu'il avait fait de sa mère || ...Une pauvresse. || Une pauvresse de détresse. || Une pauvresse en détresse.

Die kleinen Wörtchen ändern die syntaktische Beziehung, obenhin gesehen ist der Satz der gleiche geblieben, er ist in seinem Inneren vollkommen umgekrempelt (Kaleidoskoptechnik!). Durch seine Klammern weiß P. auch noch ins Schriftbild allerschärfste Distinktionen, komprimierte Ausdrucksweisen einzuführen:

NJ 71 Si on faisait des affaires, de(s) bonnes affaires (*de bonnes affaires* ‚gute Geschäfte', *des bonnes affaires* ‚gute Geschäfte', *de(s) bonnes affaires* = ‚gute, schon sehr gute Geschäfte'). Damit ist die Atomisierung des unendlichen Flusses aufs Höchste gestiegen und mit Recht urteilt Lalou: «Avec de telles recherches le bergsonisme qui veut garder à l'expression abstraite tout le concret de la vie rejoint l'extrême intellectualisme de Mallarmé »[4]).

Denselben starren Eindruck wie von den Distinktionen erhält man von dem zweiklappigen Rhythmus in P.'s Werken (auch kompositionell: *La tapisserie de Sainte Geneviève*, ist auf dem Gegensatz *armes de Satan — armes de Jésus* aufgebaut), dem Parallelismus, der mit seiner unheimlichen Unerbittlichkeit dem Hörer auch in der Bibel keinen Ausweg läßt, die Unendlichkeit der Welt in eine Zweiheit auflöst. Ein vorzügliches Mittel, um direkte Entsprechungen und Analogien, die Deckung von Original und Abbild, von Symbol und Symbolisiertem zu malen!

NJ 69 La grande majorité des Juifs est comme la grande majorité des (autres) électeurs (absolute Entsprechung zweier verglichener Größen)

108 Dans la grande chambre rectangulaire, je vois le grand lit rectangulaire. Une ou deux, ou trois grandes fenêtres rectangulaires donnaient de grands jours de gauche oblique, rectangulaire (es weht starre, öde, einsame Rechtwinkeligkeit in diesem Sterbezimmer!).

Victor-Marie comte Hugo S. 243: Quand je vois la solidité assise d'un Millerand, ce buste carré, ces épaules carrées, ce front carré, cette volonté carrée, ce jugement carré, assis comme une lourde table de chêne (Entsprechung von Physischem und Geistigem, durch Beilegung desselben Epithetons ist die Brücke vom Symbol zum Symbolisierten geschlagen).

---

[1]) Auch der logische Formalismus P.'s im Dienste seiner metaphysischen Ziele stimmt zu den „rationalen Mitteln zu einem irrationalen Zwecke", dem „Wahnsinn mit Methode", den Worringer als psychologische Voraussetzung der die Gotik begleitenden Scholastik des Mittelalters hinstellt. P. zeigt, auch abgesehen von seiner Hinneigung zu den gotischen Kathedralen des Mittelalters, in seinen Begriffsspaltungen einen scholastischen Zug.

[2]) Wirklich Deutsch mit französischen Worten redet dagegen Mallarmé, wenn er, wie Thibaudet S. 162 hervorhebt, das Verb unnatürlich gegen den Satzschluß hinauszögert, entsprechend Châteaubriands Witzwort über einen deutsche Rede zuhörenden Deutschen: «Il attend le verbe».

[3]) Vgl. bei Mallarmé das, was Thibaudet (S. 255) «rejet de l'épithète» nennt: *éclat, l'unique* oder *ce trait, le capital.*

[4]) Ich finde es höchst unmusikalisch von Mallarmé — und Thibaudet bezeugt uns ja, daß dieser Förderer der musikalischen Wortqualitäten des Französischen von Haus aus unmusikalisch war —, daß er gerade die abgrenzenden und atomisierenden Interpunktionen als das Musikalische der Prosarede gefaßt hat: «...je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie — au texte —». Hat er nicht das visuelle Bild der Musiknoten, die den Unterscheidungszeichen entsprechen, mit gehörten Tönen verwechselt?

142 On me pardonnera cette expression grossière. Mais ... il la faut dans cette situation grossière (Entsprechung von sprachlichem Ausdruck und Wirklichkeit) — aber oft wird dieses lautliche Beziehungssystem hoffnungslos monoton, es wirkt absichtlich, pedantisch:

NJ 139 Et elle [l'Église] ne se rouvrira point l'atelier ... à moins que de *faire les frais* d'une révolution ... *temporelle* pour le salut *éternel*. Tel est, éternellement, temporellement (éternellement temporellement et temporellement éternellement) le mystérieux assujettissement de l'éternel même au temporel.

Gerade die Vordringlichkeit der lautlichen Anklänge, des Zweierrhythmus, die logische Antinomie, die chiastische Verschränkung der Gegensatzbegriffe lassen den ernsten Gedanken nicht recht zur Wirkung kommen — es kommt etwas Spielerisches, Geistreichelndes in den Satz. Die Wiederholung derselben Laute zur Unterstreichung der Einheit des Gedankens hat etwas Eindringliches, Mnemotechnisches, Didaktisches, Pedantisches: der Gedanke wird dem Leser gleichsam eingebleut. Damit sind wir bei der Paronomasie angelangt, die in der didaktischen Schriftstellerei und überhaupt in der Alltagssprache der Semiten so wuchernde Blüten treibt (vgl. Reckendorf, „Über Paronomasie in den semitischen Sprachen" 1909)[1]), die aber in den meisten Sprachen zur grammatisch durch Gleichklang markierten Kongruenz geführt hat (vgl. oben die «reminders»).

Der rigorose Parallelismus entspricht P.'s Neigung, nach zwei Fronten Krieg zu führen und in zwei einander auf den Tod bekämpfenden Gegnern den gemeinsamen Feind, meist denselben dem „Zeitlichen" opfernden Feind zu sehen:

NJ 77 La méconnaissances des prophètes par Israël et pourtant la conduite d'Israël par les prophètes, c'est toute l'histoire d'Israël. || La méconnaissance des saints par les pécheurs et pourtant le salut des pécheurs par les saints, c'est toute l'histoire chrétienne. || La méconnaissance des prophètes par Israël n'a d'égale, n'a de comparable, bien que fort différente, que la méconnaissance des saints par les pécheurs.

Oft füllt er in dasselbe Satzschema zwei scheinbar verschiedene Satzinhalte, um dadurch deren innere Gleichheit zu erweisen, NJ 191:

Tout carré *blanc sur noir* paraît *beaucoup* plus grand que le même carré *noir sur blanc*. Tout ainsi tout acte, toute opération, tout carré *juif sur chrétien* nous paraît, nous le voyons beaucoup plus grand que le même carré *chrétien sur juif*.

---

[1]) Das „Semitische" an P.'s Stil, vor allem an dessen öden Wortlitaneien, hat schon Gide empfunden, wenn er schreibt: «Il est semblable aux chants arabes, aux chants monotones de la lande; il est comparable au désert, désert d'alfa, désert de sable, désert de pierres ... ». Der Unterschied in der Wirkung der Paronomasien des Semitischen und des Franzosen Péguy liegt darin, daß die semitischen Dichter an einen entsprechenden Brauch in ihren Muttersprachen anknüpfen (er schlug ein Schlagen = er schlug), d. h. ihn übersteigern konnten, während das Französische nur minimale Ansätze (*vivre sa vie; donnant donnant*; *au jour le jour* etc.) hierzu bietet. Daraus ergibt sich, daß die P.'sche Paronomasienhäufung auf den klassisch erzogenen Franzosen — semitisch oder biblisch wirken muß. Reckendorf, der deutsche Orientalist, spielt sogar den semitischen Erscheinungen gegenüber den «advocatus diaboli» und gesteht offen: „Ich bin weit davon entfernt, persönlich Geschmack an dem Paronomasienreichtum zu empfinden. ... Wenn die Paronomasie zu einem durchgehenden, geradezu beherrschenden stilistischen Mittel erhoben ist, wird sie für uns allerdings ungenießbar, mögen sich auch die Araber an ihr berauscht haben. Wir können auch das unangenehme Gefühl nicht los werden, den Klängen möchten die Gedanken erst nachträglich, wenngleich sofort, eingehaucht sein." Ich glaube, der weitgehende Gebrauch von Paronomasien (und Onomatopöien) liegt an einer verschiedenen Einstellung verschiedener Völker zum Klanglich-Musikhaften der Sprache: der Semite hat Freude an künstlich zusammengestellten Akkorden auf dem Wortklavier, während etwa der Deutsche aus seinem Sprachinstrument mehr den inneren Sang heraushört. Wenn man will, herrscht dort mehr Freude am Ornamentalen, hier mehr am inneren Ausdruckswert. Wie Reckendorf S. VII hervorhebt, haben abendländische Übersetzer die im Semitischen oft ganz grammatikalisierten paronomastischen Wendungen sklavisch übernommen und so dem Ausdruck eine durch den Geist des Originals nicht geforderte Überladenheit gegeben — diese Überladenheit (etwa im Bibelstil) wird nun selbst wieder im Falle Péguy zum Anknüpfungspunkt für eine neue stilistische Manier. Da wir nun oben ein „gotisches" Element in P.'s Stil zu erkennen glaubten, so könnte man angesichts dieses „semitischen" Zuges daran erinnern, daß Worringer neuerdings (Almanach des Verlags Piper 1904—1924 S. 19f.) „eine prästabilierte Verständigungsmöglichkeit zwischen der Sprache der nordischen und der Sprache der semitischen Geisteserregung" erkennt. Aber ich möchte bei der Parallelisierung von Nationalstil und Individualstil vorsichtig sein: wir fanden bei P. bisher schon französische, gotische, semitische, Bantu-Elemente!

Oft im Gegenteil täuscht das gleiche Satz- oder Konstruktionsschema eine in Wirklichkeit nicht bestehende Gleichheit vor, die nur so um schärfer als Gegensätzlichkeit gestempelt wird:

NJ 199 Voilà un homme [Dreyfus] qui était capitaine. Il pensait monter colonel ou peut-être général. Il est monté Dreyfus

(man kann eben zum General, nicht zum Helden der Dreyfus-Affäre „avancieren", d. h. mechanisch, automatisch vorrücken — die nach P. und Bergson falsche kausale Geschichtsauffassung wird so verspottet).

Der von Dornseiff ins Licht gesetzte emphatische Wortgebrauch scheint mir auch in dieselbe Richtung der verstandesmäßigen, ich möchte fast sagen philologischen Sprachbearbeitung zu weisen: wenn ich sage *ein Mann von Familie*, so meine ich ‚einer, der die Vorstellung ‚Familie' gut realisiert', ‚der dem Wort Familie ganz entspricht'. Es setzt also ein solcher Gebrauch schon Enttäuschungen am Wort voraus, Täuschungen durch das Wort, das was Fr. Mauthner „den Schlangenbetrug der Sprache" nennt. Trotzdem also die Emphase im Affekt eintritt, so liegt doch — anders ist's bei der Metapher — ein Vergleichen, ein Wägen, ein Anmessen des Wortes an die Wirklichkeit vor. Es entspricht nun durchaus Dornseiffs Diagnose, wenn wir so oft bei P. Wortwiederholung finden, um anzudeuten, daß das Wort in seinem richtigen Sinn gebraucht ist (meist durch Kursivdruck angedeutet):

NJ 144 Ce n'était point annuler les nations. Au contraire c'était les fonder, les asseoir enfin, les faire naître, les faire et les laisser pousser. C'était les *faire* (*faire* = der Bergsonsche Begriff der *création*).

114 On parlait alors de *recommencer* l'affaire Dreyfus, de *reprendre* l'affaire Dreyfus ... nous ne pensions dans le secret de nos cœurs qu'à une reprise de l'affaire, à ce que nous nommions entre nous, comme des conjurés, la *reprise*

(hier Bedeutungsverengerung, wie sie auch Dornseiff als Folge der Pointierung erwähnt: das Wort bekommt wie ein Ei einen Knacks, der ihm bleibt!)

131 comme c'est bien écrit, posé, mesuré, clair, noble, *mesuré*

(das zweite *mesuré* hat gleichsam einen Adelsbrief gegenüber dem ersten).

JdA 71 [Veronica wischte ab] d'un blanc mouchoir blanc cette face impérissable (Rahmenbildung: *blanc bonnet* und *bonnet blanc* ist also doch nicht dasselbe!)

Die vollste Erfüllung des Wortsinns ist durch den Typus *parfaitement parfait* dargestellt (im eingangs erwähnten Stück und auch sonst), den man mathematisch als «*parfait* zur zweiten Potenz» darstellen könnte: ein Artikel P.'s (Cahiers VI/1 S. 91) heißt *vraiment vrai*, vgl. ebda. S. 129 *toute la saine santé*, S. 311 [un homme] *qui ne se représente pas la réalité, réellement*. Das läßt sich mit dem semitischen Typus „der arabische Araber" vergleichen, den Reckendorf a. a. O. S. 21 genau als das deutet, was Dornseiff „emphatische" Sprechweise nennt[1]),

Das Prüfen des Wortes führt leicht zu dessen Erneuerung auf etymologischer Grundlage (s. o.):

NJ 199 On l'a improvisé pilote, gouverneur, *gubernator* d'un énorme bateau qu'il n'a pas su conduire, qu'il n'a pas su gouverner.

JdA 71 Heureuse celle [Veronica] qui d'un mouchoir, d'un vrai mouchoir, d'un mouchoir pour se moucher, d'un mouchoir impérissable essuya cette face auguste (welche Pedanterei! Rabelais verwendete denselben Stamm zu frivolerem Zweck, aber wenigstens mit humoristischer Wirkung).

Zur Wortlitanei, Stammesabwandlung und vor allem zum Wortspiel ist nur ein kleiner Schritt: „Die ursprüngliche Sinnlichkeit des Wortes," die Klemperer hervorhebt, erscheint weniger aus einer Freude am «langage de source» als aus einer etymologischen Freude heraus, die die einzelnen Wortsinne, den ursprünglichen und den abgeleiteten, spielerisch zu verbinden liebt: in dem Kapitel «Qu'il y a un point de discernement d'où le philosophe remonte et d'où tous les autres ensemble, notamment l'historien, descendent»[2]) will Kl. das Wort *dérivation* in der Stelle:

Les autres sont des hommes de facilités, de possibilités et de dérivation. Il [der Philosoph] est un

[1]) „Den Wörtern ist ... im Gebrauch häufig eine gewisse Spielweite gelassen, und sie dürfen nicht immer auf die Wagschale gelegt werden; sie werden z. B. nachlässig oder hyperbolisch angewendet.... Dasselbe [wie ein dtsch. *wahr* in *das ist ein wahrer Unfug*] leistet im Semitischen die Paronomasie. Das eine Element der paronomastischen Verbindung ist das Ergebnis einer Prüfung des anderen; es soll damit einer Anzweiflung begegnet werden. Es ist also ein Neuschaffen, und zwar dient es der Erhöhung der Gewißheit ... Tatsächlich ist also eine Bereicherung des Satzinhaltes erfolgt ... [es] bedeuten hier die ausgesprochenen Wörter mehr als ihr konventioneller Gebrauch verlangt."

[2]) Offenbare Nachbildung des Bergson'schen Satzes: «Toutes nos analyses nous montrent en effet dans la vie un effort pour remonter la pente que la matière descend» (L'évolution créatrice S. 167).

homme de difficultés, d'impossibilités, d'inhibitions, d'arrêt ... Un raté en certain sens ... et il n'aura jamais une *carrière*, comme les autres, car il peut y avoir des carrières de savants et d'artistes: il n'y aura jamais de *carrières* de philosophes et de métaphysiciens. Et ces deux mots jurent d'être même imaginés ensemble
„stark, sinnlich", „kaum übertragen" denken: ‚das Flußabwärtsgleiten', aber liegt nicht eher Wortspiel mit *dériver* vor? *des hommes de facilités ... qui savait dériver* ‚die alles abzuleiten verstehen!', anderseits, wie es später heißt: «Les autres descendent le fil de l'eau». Bei *carrière* spricht Kl. von „primitiver Sinnlichkeit", meint aber wohl ‚Doppelsinn mit Heranziehung der ursprünglich sinnlichen Bedeutung', da er richtig ‚Laufbahn, fahrbarer Weg' übersetzt. Man muß daran denken, daß P. mit diesen Worten ja sich selbst porträtiert: den Mann, der nicht vorwärts kommt, weil er nicht — abbiegen kann.

Vgl. NJ 171 ... il semble en effet que le parti intellectuel a monté toute l'affaire Dreyfus ... D'abord généralement en histoire on ne monte rien du tout ... Sans doute il y a des préparations, mais il faut qu'elles soient générales, il n'y a guère de montages particuliers, de montages de détail ... Napoléon sans doute a bien monté Austerlitz. Mais il ne montait pas le jour du 18 brumaire. Et pourtant il était un autre préparateur, un autre monteur que le parti intellectuel.

Mit der Übertragung des Sinnes von *monter une affaire* auf die Ableitungen *monteur* (auf Napoleon gesagt!), *montage* wird das Auseinanderklaffen zweier Bedeutungen klar, das Wortspiel ist da[1]; von *monter des mécanismes moteurs* hatte Bergson gesprochen — *monter* wird das Mechanische und Berechenbare an der Geschichte.

Ein typischer Beleg für die Formel, die Bergson zur Erklärung des Lachens gegeben hat: «du mécanique plaqué sur du vivant».

P. liebt den unmittelbaren Aufeinanderprall der verschiedensten Bedeutungen in seinen Wortanaphern:

NJ 151 cette incroyable capitulation perpétuelle de Jaurès devant Hervé, cet aplatissement, cette platitude infatigable.

Man kann das Beim-Wort-Nehmen des Wortes bei P. dort beobachten, wo er die Sprechweise anderer polemisch aufs Korn nimmt (vgl. oben über *mauvais, informé*), aber auch dort, wo er entsprechend Dornseiffs Musterbeispiel *ein Mann von Familie* prägnanten oder emphatischen Wortgebrauch anwendet. Es fragt sich allerdings dabei, wie weit P. einfach den Tendenzen des Französischen folgt, das derlei „augenzwinkernde", notwendigerweise Geselligkeit und gemeinsame Gedankenwelt voraussetzende Redeweise liebt (gerade *ein Mann von Familie, von Stande* scheinen mir aus frz. *homme de qualité, de condition* hervorgegangen): um „zitieren" zu können, bedarf es ja eines Publikums, das das Zitat versteht; um *qualité* als ‚gute Qu.' zu verstehen, eines hochgestimmten Publikums, das das Gute als selbstverständlich voraussetzt, sich bei Berücksichtigung des Minderen aufzuhalten als standeswidrig betrachtet usw. Bei P. ist allerdings nicht so sehr der „gesellschaftsmäßige" Typus *homme de qualité*, sondern der emphatische Verbalgebrauch, der eine Gemeinsamkeit des Interesses voraussetzt, über Fälle wie frz. *voilà ce qui compte, c'est un événement qui date, cette entreprise ne rend pas*[2]) hinaus verallgemeinert, wo es sich darum handelt, das Vorhandensein eines geistigen Milieus anzudeuten oder die im Verb tätige Kraft als solche zu betrachten:

Das *Des amis qui tutoient* im Eingangsstück gehört hierher: wen die Freunde duzen, ist gleichgültig, daß sie duzen, allein wichtig. Zugleich appelliert der Autor „augenzwinkernd" mit dieser Ausdrucksweise an die Erfahrung seiner Leser (‚wenn einer duzt, da weiß man schon, was es geschlagen hat'). Ferner:

NJ 171 Alors, obscurément, ils [die Juden] aimeraient mieux qu'on ne recommence pas. Ils ont peur

---

[1]) P. ersinnt Wortspiele sogar in Fremdsprachen, dort wo er von dem Jaurès, welcher jedem dankbar ist, der ihm «un bon coup de pied dans le derrière» gibt, sagt: «Un bon coup de pied dans le *Hinterland*» (im Deutschen mir unbekanntes Wortspiel!). [Johannet, *Itinéraires d'intellectuels* S. 130 teilt mit, daß P. die Ausnahmsstellung des Französischen — und damit der Franzosen — betonte, das das Wortspiel des *Tu es Petrus* besser wiedergeben könne als das Lateinische, Hebräische, Griechische].

[2]) Diese Fälle sind in § 361 der Rom. Syntax Meyer-Lübkes einzureihen, der für Übergang von „Objektivverben" zu „subjektiven" folgende Fälle anführt: Passivobjekt als selbstverständlich weggelassen (*le cœur bat*) oder als unbekannt verschwiegen (*je lis*); sie gehörten also zu letzterem Typus, nur glaube ich, man sollte mehr die Tätigkeit des Verbs in Vordergrund stellen, die allein innerlich gesehen ist. Die Objekte sind nicht unbekannt, sie werden nur — als gleichgültig — nicht belichtet. Das eigentliche Objekt ist vielleicht die Verbaltätigkeit selbst (man könnte mit der semitischen Konstruktion *ein Schlagen schlagen* verdeutlichen). Das „subjektiv" gebrauchte Verb ist sozusagen der „Inbegriff" des Verbs, das sich auf sich selbst zurückziehende, in die eigene Bewegtheit versunkene Verb.

des coups (*recommence* [sc. les tracasseries etc.], die Juden wollen aber absichtlich nicht näher präzisieren, aus einer zum Tabu drängenden Angst).

77 Si on pouvait lui faire une situation en Sorbonne ... On pourra toujours. On est si puissant dans l'État français (*pouvoir = être puissant.* Dtsch. ‚man wird schon können', auch hier euphemistische Verschweigung: es handelt sich ja um Protektion!).

221 j'avoue que si je voulais parler grossièrement je dirais que ça [die Argumente der *Action française*] ne prend pas. On pense bien ce que je veux dire. Ça ne prend pas comme un mordant prend ou ne prend pas sur un vernis. Ça n'entre pas (von P. selbst gegebene Deutung des allgemein französischen emphatischen Gebrauchs von *prendre* mit deutlicher Betonung des volkstümlichen Charakters der Ausdrucksweise)

NB 67 [une grande philosophie] c'est celle qui avait quelque chose à dire. Quand même elle n'aurait pas pu. Le dire (man könnte, den Punkt unterdrückend, einen Satz herstellen, aber P. wollte absichtlich zuerst emphatisches *pouvoir* voranstellen).

JdA 111 Il devait savoir, lui. C'était son métier. De sauver. C'était son office. Il devait savoir. Il est notre maître à sauver (*savoir* und *sauver* sind gleichsam Berufstätigkeiten).

86 Je sais. Je sais que tu as consommé au contraire toute la tristesse d'une âme chrétienne (*Je sais* ‚ich weiß alles', ‚ich weiß', die umfassendste Form des Wissens, die Intransitivität hebt das Verb ins Abstrakte und Generelle).

164 Aujourd'hui elle [die Mutter Gottes] l'[Christus] abondonnait à cette foule. || Elle laissait aller. || Elle laissait couler. || Qu'est-ce qu'une femme peut faire dans une foule (die Amputation des Objekts ist gleichsam die Amputation der Willenskraft der Jungfrau: sie wird passiv, sie läßt geschehen).

* * *

Wir haben in Péguy's Stil eine notwendige Auswirkung seines seelischen Habitus kennen gelernt, ein tragisches Ringen zweier Seelenrichtungen: in Péguy kämpft eine mehr volkstümliche mit einer gelehrtschulmäßigen Inspiration, sein naiver Mystizismus mit dem von ihm überwundenen Intellektualismus, sein Wille zum Leben, zur Verlebendigung, Verwirklichung mit dem Streben nach Wahrheit, mit Distinktion und Abstraktion, sein dichterisches mit seinem polemischen Temperament. Und so zeigt denn auch sein Stil eine Mischung zwischen volkstümlichem Französisch und gelehrtem Latinisieren, zwischen Metaphorik und Emphase, zwischen zur Totalität strebendem Schwung und atomisierendem Trennen, Sondern und Abteilen, zwischen Poesie und Prosa. Péguy glaubte selbst einer «génération sacrifiée» anzugehören: ‚geopfert' hat er wie die Einheitlichkeit seines Wesens auch die seines Stils. Das Tragischste an P. ist, daß er uns selbst die Gesetze gelehrt hat, auf Grund derer wir über ihn richten können:

«Le profond et le mystérieux n'est pas forcément sombre et tourmenté. Rien n'est pur comme le pli du manteau de la prière antique».

Aber Péguy erreicht mit seiner Sprache nicht die wie selbstverständliche, falten- und mühelose Reinheit mystischen Fühlens — dazu ist sie zu sehr wissenschaftlich, verstandesmäßig verbildet. Daraus erklärt sich, daß er sah — und stotterte, daß ihm der Lebensschwung statt zur unendlichen Melodie, zu gehacktem Hämmern wird. Aber sein Ikarusflug scheiterte auch an den Grenzen menschlicher Kraft überhaupt: in der Sprache, selbst liegen Grenzen, Grenzen der Mystik wie des Verstandesmäßigen, die kein Irdischer überwinden kann. Die Sprache selbst mit ihren abgegrenzten Lautkomplexen, Wörter und Sätze genannt, die Sprache, ein Erzeugnis des schwachatmigen Menschen, übersetzt das Legato der unendlichen Melodie in ein dürres Wort-Staccato, läßt vom unendlichen Meer nur gleichsam unverbundene Wellengipfel emportauchen, ersetzt ewige Entwicklung und Umformung durch endliche Aufzählungen. Die Sprache bremst den Lebensschwung[1]).

---

[1]) Die vorliegende Studie ist ein weiteres Beispiel für Motiv- und Wort-Forschung, im engeren Sinn für die Beziehung von „Weltanschauung und Kunstschaffen" in Wechssler's Sinn. Gegner P.'s werden nun vielleicht sagen, eine von einem anderen so leidenschaftlich passiv, fast sklavisch übernommene Weltanschauung wie die bergsonistische Péguy's könne notwendigerweise nichts besseres hervorbringen als einen so fehlgeborenen Stil. Es scheint mir im Gegenteil das Erlebnis Bergsons durch P. nicht bloß passiv, sondern eben ein schöpferisches zu sein, ein Umschöpfen, das dann auch den Stil erschuf, „den Bergson haben sollte und nicht hat". Péguy hat an die Stelle des notgedrungen visuellen Bilderstils Bergsons seinen rednerhaft dynamischen Bewegungsstil gesetzt. Er ist damit stilistisch (nicht denkmäßig) über seinen Lehrer hinausgekommen, indem er den eigentlich allein künstlerisch adäquaten Stil für jene Philosophie der Be-

wegung gefunden hat. Ein denkwürdiges Beispiel des Ineinander von übernommenem Gehalt und selbstgeschaffener Gestalt. Ich halte mich auch durchaus von jeder Wertung fern, sondern suche nur die tatsächliche Stilgestalt zu erfassen. Wenn Vossler anläßlich des Curtius'schen Balzacbuches in *Dtsch. Lt. Ztg.* 1924 Sp. 125 ff. zwischen „Genius" und „Spontaneität" scheidet: „Die Leistungen eines Denkers, Dichters und Künstlers sind damit, daß man ihre seelische Spontaneität erfaßt, noch nicht beurteilt und insbesondere noch sehr weit davon entfernt, als wertvoll und gediegen erwiesen zu sein. Man ist in psychologischem Verstande nirgends so spontan wie dort, wo man sich verrechnet, vergaloppiert und verstrickt", so erachte ich meine (philologische) Aufgabe dann beendet, wenn ich den Punkt finde, von dem aus die stilistische Spontaneität des Künstlers spontan, als sozusagen biologische Notwendigkeit erfaßt werden kann, bei dem, wie es nach Vossler Curtius im „Balzac" gelungen ist, es einem „wie Schuppen von den Augen fällt". [Nach Abschluß meiner Arbeit konnte ich erst in R. Johannet's «Itinéraires d'intellectuels» (1921) Einsicht bekommen, dessen Abschnitt «Péguy écrivain et poète» mir trotz mancher Übertreibung — Péguy's geistliche Dichtungen werden mit dem Romancero, den Canterbury Tales und der Divina Commedia verglichen — mir das Beste scheint, was über P.s Stil gesagt wurde. Johannet erinnert auch an V. Hugo und das „Leitmotiv", er erkennt in einem P.'schen Abschnitt als *mots à clef*: *ancienne France mystique, masque* usw. Über das Bergsonische in P.'s Stil äußert er S. 95: «Il [P.] sait bien que la sphère d'action de chaque mot ne coïncide nullement avec la réalité bergsonienne, il sait bien que tous ces petits cercles d'activité que sont les mots ne recouvrent jamais cette réalité litigieuse. C'est pourquoi, lorsque une réalité l'envahit et qu'il essaie à la traduire, il multiplie les points de contact avec elle, lance contre elle, pêle-mêle, tous les mots qui s'émeuvent en lui, les complétant les uns par autres, les neutralisant tous par tous, et appréhende ainsi le plus qu'il peut du réel bergsonien qui passe. ... Péguy, en écrivant, ne songe point à écrire: il rumine la réalité bergsonienne. Il se laisse emporter au fil de sa méditation infinie. Et alors c'est son âme même qui se raconte, son âme immédiate et sans interprète. Et ce que nous lisons de lui c'est la sténographie du subconscient.» Johannet betont also mehr das Intuitive, Unbewußte in P.'s Schaffen, während ich eher einen unaufgelösten Rest von Intellektualismus zu erkennen glaubte.]

DAL CARTEGGIO DI MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO.

(FRAMMENTI).

ARTURO FARINELLI.

Non ho avuto la fortuna, rovistando tra le mie carte salvate dopo un tragico trasloco, di trovare più di alcuni frammenti dell' ampio carteggio che il Menéndez y Pelayo scambiò con me per vent' anni ; ma, poichè a tutti ormai appaiono sacre le reliquie dell' attività spirituale del critico solitario, unico, grandissimo, che ci mancò nel suo vigor maggiore e dominò e guidò ogni corrente letteraria nella sua Spagna, nell' età in cui visse, laboriosissimo, attento a tutto aperto ad ogni manifestazione del pensiero nella sua patria e fuori di essa, e già si è iniziata la stampa delle lettere mandate da lui qua e là per il mondo agli amici migliori, è bene ch'io aduni le epistole rimaste, e le riveli al pubblico, per aggiungere qualche tratto alla sembianza dell' estinto, sempre vivente tra noi.

Scrissi di lui a più riprese, e una memoria mia si è pure tradotta; sempre ho innanzi l'immagine cara del maestro e duce mio e di tutti gl'ispanizzanti ; sempre ritorno a lui negli studi che ancora mi dilettano ; il suo sapere non aveva limiti ; non c'era periodo di vita artistica e poetica ch'egli non penetrasse col suo finissimo giudizio, con quella sua umanità larga e

profonda, e lo squisito, il tenero e il forte sentimento. Il calore della sua bell' anima si comunicava ad ogni pagina delle infinite ch'egli scrisse, così limpide, cosi serene. Veramente egli era della famiglia degli spiriti magni trascelti per illuminare i popoli e le nazioni, e infondere vita e dare ali alla speranza nella grandezza degli umani destini; per il suo popolo era come un Nume benefico, e ne specchiava, direbbesi, tutta l'anima, ne riproduceva tutto il respiro.

Tentai di chiarire e di giustificare la prolissità delle sue opere maggiori, che ad alcuni apparve fastidiosa; ma è pure indistruttibile la vita che racchiudono; io le rileggo con stupore ognora crescente, tanto si sollevano sulla marea dei libri comuni che pur tanto presumono, e campeggiano e troneggiano davvero entro un deserto. All' amico Walzel, a cui dedico queste mie care reliquie, profondo e sagacissimo investigatore del romanticismo, ricordo la storia del romanticismo in Francia, scritta dal Menéndez come introduzione alla storia del romanticismo in Ispagna, rimasta nella mente del grande, sorpreso della morte. Sono originalissime le caratteristiche che vi traccia, con quella schiettezza e immediatezza d'impressioni, e franchezza di libero giudizio particolari al critico, che dalla coscienza unicamente, ove imperava il suo dio, traeva la sua legge. Ritengo queste pagine, poco note ancora, placidamente scritte, quanto di meglio possediamo sui romantici ribelli di Francia. Riconosceremo noi mai nel Menéndez quella sua duttilità grandissima dello spirito la capacità di internarsi in ogni piego degli animi piu diversi?

Or non dirò dei rapporti che intercedettero fra il Menéndez e l'umile raccoglitore di queste poche memorie. Ogni mio libro o studio che concerneva la Spagna era da lui salutato con estrema benevolenza. Jo ammiravo le opere sue; lo tenevo al corrente delle pubblicazioni più notevoli che venivano in luce in Italia e altrove; mi dolevo quando il suo silenzio si prolungava; talora gli spedivo dei libri di cui abbisognava per le sue ricerche; anche qualche pacco di note mie manoscritte passava a lui; e si collaborava così con quell' armonia dolcissima che tanto giovò a sorreggermi e a confortarmi. Smarrii le ultime sue lettere; quelle scrittemi nell' anno della morte recavano l'impronta d'una malinconia insolita e il presagio della fine inesorabile. La fibra dell' uomo robustissimo era scossa; ma il possente intelletto lavorava febbrilmente ancora e vibrava la sua luce entro le tenebre invadenti.

Santander 18 de Setiembre de 1892

Muy Sr. mío y de todo mi aprecio:

Grandísima satisfacción he tenido en recibir y leer la muy interesante disertación de Ud. sobre las primitivas relaciones literarias entre España y Alemania. Hay en élla excelente método, rica erudición, mucha novedad de datos, y gran sagacidad y tino para aprovecharlos. Todo lo relativo á la influencia de nuestra novela picaresca en Alemania me parece muy importante, y es lástima que haya sido tan ignorado por nuestros críticos.

Me permitirá Ud. dos pequeñas críticas de detalle. P. 22, nota última. Lo que tradujo Gaspár Barth no fué la 3ª. parte de la Diana de Jerónimo de Texeda, sino la 2ª. parte de Gil Polo. Tengo á la vista el libro: *Erotodidascalus, sive Nemoralicum libri V Ad Hispanicum Gasparos Gilli Poli... Hanoviae, Typis Wechelianis, 1625*. Además de este libro y de la Celestina (Pornoboscodidascalus), tradujo Barth, no del italiano, sino de la traducción expurgada del sevillano Fernan Xuarez, uno de los *Ragionamenti del Aretino* (*Pornodidascalus, seu colloquium*

Muliebre Petri Aretini .... Dialogos ex Italico in Hispanicum sermonem versus á Ferdinando Xuaresio Seviliensi. De Hispanico in Latinum traducebat ... Gaspar Barthius 1623).

Del Guzmán de Alfarache hay una traducción latina de Gaspar Ens impresa en Polonia, y que probablemente contribuyó al conocimiento del libro en Alemania: *Vitae humanae Proscenium sub persona Gusmanni Alfaracii repraesentatum.... Dantici, 1652.*

Pag. 28. *El Hortus Muliebris de Juán de la Cerda* debe de ser *la Vida Política de todos los estados de las mujeres de* de Fr. Juan de la Cerda, que no es novela sino libro de moral y de educación ascética.

Hay dos importantes escritores españoles del siglo XVII de origen alemán: Caramuél y Nieremberg.

He visto con gusto los justísimos elogios que hace de la tésis de Ud. mi amigo Morel-Fatio en *la Revue Critique.* Espero con mucha curiosidad la 2ª. y 3ª. parte del trabajo de Ud. cuya materia es todavía más importante aunque no tan nueva como la de éste primer estudio. Quizá podré dar á Ud. alguna indicación sobre las primeras obras alemanas traducidas ó imitadas en España á fines del siglo XVIII y en la época romántica. Mi opinión es que debe Ud. llevar el trabajo hasta nuestros mismos días.

Daré á conocer el trabajo de Ud. entre los amigos míos que se interesan por éstas cosas, distribuyendo los tres ejemplares que Ud. me envió además del mío.

De Ud. afmo. s. s. q. b. s. m.
M. Menéndez y Pelayo.

Iré á Madrid á principios del mes de Octubre, y puede Ud. dirigirme á aquella capital la 2ª parte de la tésis. Mis señas: *Catedrático de la Universidad,*
Arenal, 19 y 21, Madrid.

Madrid 10 de Abril de 1894

Mi distinguido amigo: Parte por mis acupaciones, parte por desgracias de familia, he ido dilatando la respuesta á sus últimas cartas tan gratas para mí. Debo felicitarle, además, por los pliegos hasta ahora publicados del libro sobre *Lope* y *Grillparzer*, cuya terminación espero con ansia.

¿Ha recibido Ud. los números de la España Moderna de Enero, Febrero y Marzo? En cada uno de ellos va un largo artículo mío de crítica sobre cosas de erudición española. He encargado al editor que se los remitiese á Ud. con las señas que le dí. Convendría mucho que Ud. escribiese algo en dicha Revista como medio de ir estrechando las relaciones literarias entre Italia, Alemania y España. En el número de Abril de la «La España» que saldrá mañana ó pasado, se publicará un largo artículo mío sobre Tirso de Molina, con ocasión de un libro reciente del Sr. Cotarelo.

El Sr. Croce ha tenido la bondad de envíarme sus cuatro trabajos sobre España y sus relaciones literarias con Italia, de los cuales pienso dar cuenta en el número de Marzo de dicha Revista.

Para tener noticia del códice de Pausanias, que se dice existir en Salamanca, puede Ud. dirigirse en nombre mío á Dn. Miguel de Unamuno, catedrático de Griego en aquella Universidad. Si el códice existe realmente, él podrá dar las noticias que se desean. Es joven aventajado, y ha sido discípulo mío.

Cuando Ud. publique en el «Giornale storico della Letteratura Italiana» su recensión de la memoria de Croce, agradeceré mucho que me la envíe.

No debe Ud. enojarse nunca conmigo por mi tardanza en responder á las cartas. Vivo de tal manera atareado, que apenas tengo tiempo para escribir á mi propia familia. Pero tarde ó temprano contesto á toda carta importante y mucho más á la de personas como Ud. tan íntimamente ligadas conmigo por intimidad y comunidad de afectos literarios.

Separadamente remito á Ud. un artículo mío sobre La Celestina, publicado en un periódico político de aquí.

Recibí á su tiempo, y por él doy á Ud. mil gracias, el libro de Grillparzer. Es, sin duda ninguna, la mejor colección de análisis que hasta ahora tenemos sobre las obras de aquel que para Ud. y para mí es el más grande de los poetas españoles.

Como lleva Ud. la 3ª parte de su estudio sobre las relaciones literarias entre España y Alemania? ¿Cuándo le veremos impreso?

He dado encargo á varios libreros de aquí de que me remitan el Teatro Nuevo Español, en cuanto salga algún ejemplar. Yo no tengo esta compilación, pero recuerdo que en ella figuran Intriga y Amor, Miss Sara Sampson, Emilia Galotti, y algunas cosas de Kotzebue y otros alemanes.

Adios, amigo mío. Suyo de todo corazón.

M. Menéndez y Pelayo.

Santander 6 de Julio de 1894

Mi excelente amigo:

Dos meses hace que debo contestación á una carta suya muy grata, y tiene Ud. harta razón en estar quejoso de mi tardanza. Pero en el pasado mes se acumularon de tal modo tareas universitarias de forzoso desempeño, que tuve que suspender las ocupaciones más de mi agrado, hasta que aquí en las vacaciones de verano y en la quietud de mi casa pudiera renovarlas. Entre tanto, y como muestra de que no me olvidaba de Ud. encargué que le remitieran todos los cuadernos de *La España Moderna* publicados desde principio de año, en cada uno de los cuales hay un artículo mío.

Para dicha revista puede Ud. remitirme la serie de estudios sobre Platen y Calderon y el Calderonismo en Alemania. Revisaré las pruebas con mucho gusto.

Mil enhorabuenas por el *Grillparzer y Lope de Vega*, estudio profundo, de gran novedad, y con muy íntimo sentido de la índole de ambos poetas. El espíritu del libro me ha encantado por estar tan conforme con mi gusto personal. Siempre he creido y sostenido que Lope de Vega es el mayor poeta español, y me alegro de ver que esta opinión va abriéndose paso aun en Alemania, á pesar de la idolatría calderoniana que sólo ha podido durar tanto tiempo por lo poquísimo que se ha leido á Lope y á Tirso. Estos son los grandes, los verdaderamente grandes. Yo no lamento que se extreme la reacción porque es necesaria. El verdadero mérito de Calderón, á quien yo admiro mucho aun pareciéndome un poeta amaneradísimo y barroco, nada tiene que perder en ella. Se le entenderá mejor, y habremos acabado de una vez con tanto ditirambo enfático y tanta frase hueca. Lope necesita una rehabilitación solemne, y á Grillparzer y á Ud. se la habrá debido en gran parte. Sobre algunos puntos particulares de su libro, ya escribiré á Ud. otro día más largamente, porque quiero que esta carta alcance

á Ud. en Innsbruck antes de su salida para Munich, y de este modo no se demorará el envío de los artículos sobre Platen, ni quedaré yo en deuda epistolar con Ud. por más tiempo.

Conseguí ver en Madrid la Celestina alemana de 1510. Me parece importantísima hasta para la restitución del primitivo texto. Lo que nunca he podido ver es la traducción italiana que al parecer sirvió de base á la tudesca.

Suyo amigo devotísimo

M. Menéndez y Pelayo.

Santander 5 de Setiembre de 1895

Mi querido amigo:

Tengo el remordimiento de no haber contestado antes á su carta de Ud. Nunca imaginé que esta tardanza mía pudiera ser interpretada por Ud. del modo que me manifiesta. Yo soy descuidadísimo para la correspondencia epistolar, paso meses enteros sin escribir ninguna carta, además estoy tan abrumado de trabajo que sólo por un amigo á quien estimo tanto como á Ud. puedo romper de vez en cuando este forzoso silencio. Ud. no me conoce bastante, y por consiguiente no puede saber hasta que punto son constantes mis afectos, por más que sea sobrio en la expresión de ellos. Lo que sucede es que siendo tan corta la vida humana, cualquiera que tiene en este mundo alguna cosa que hacer, aunque sea en tan limitada esfera como la mía, tiene que ser algo avaro de su tiempo, sobre todo en temporadas como esta de verano que es la única en que puedo cuidarme y trabajar libremente. Por ésta misma razon no viajo, y por ésta busco la soledad, en vez de rodearme, como Ud. supone, de una cohorte de aduladores: cosa de todo punto contraria á mi caracter. Dios perdone á Ud. la ofensa que sin querer me ha hecho, y que ciertamente no merezco. Cuantas veces Ud. venga á mí, encontrará la franca y sencilla acogida que encontró el año pasado, y se convencerá que la amistad no se mide por el número de las cartas. La imaginación de Ud., que es muy viva y muy poderosa, agranda en bien ó en mal todas las cosas, y es á mi juicio una de las causas principales del malestar que á Ud. aqueja. Ud. es dignísimo de mejor suerte: he conocido pocos jóvenes de tan admirables condiciones intelectuales, pero hay que adaptarse á la vida y no pedirla más que lo poquísimo que ella puede dar de sí. ¿ Y si empezamos á desconfiar y recelar de los amigos verdaderos, vale mucho lo que nos queda? Y basta de sermón quizá inoportuno, y vamos á otra cosa. —

He recibido y leido con gran placer la tercera sección del estudio sobre relaciones literarias entre España y Alemania[1]). Casi todo lo que se refiere á los viajes de alemanes por España era nuevo para mí, y resulta muy interesante sobre todo el extracto de Fischer y Link. La sección relativa á los viajes de españoles por Alemania y á las primeras versiones de libros alemanes entre nosotros está también bastante completa y expuesta con mucha claridad y ameno estilo.

De observaciones de primera sólo se me ocurren las siguientes, que apunto por si pueden servir á Ud. de algo: —

a) La Reina María Josefa Amalia de Sajonia, á que se refiere el artículo de Sybel, *Hist.*

[1]) Spanien und die spanische Literatur nach deutschen Urteilen am Ausgang des 18. Jahrhunderts (III. Teil), Deutschland und die deutsche Literatur im Lichte der spanischen Kritik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (IV. Teil): siehe Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte N. F. VIII, Weimar 1895, pg. 319 u. 407.

Zeitschr. ¿ es la mujer de Carlos III, ó la tercera mujer de Fernando VII (fall. 1828) que se llamaba lo mismo, y que es mucho más célebre que la otra Reina por haber escrito bastantes poesías españolas?

b) Al hablar de Tychsen y de su controversia con Pérez Bayer sobre las monedas hebraico-samaritanas se omite la obra más importante á que dió ocasión esta disputa y en que se contiene la historia de toda ella: J. Perezii Bayerii *Numorum Hebraeo Samaritanorum Vindiciae* (Valencia 1790).

c) Heydeck, además de la disertación sobre la sinagoga del Tránsito de Toledo, publicó en castellano una obra voluminosa (que ahora no tengo presente) en cinco ó seis tomos, titulada «Defensa de la Religión».

d) Se han publicado recientemente en la Col. de Escrit. Cast. las Memorias de un diplomático de principios de éste siglo llamado D. José García de León y Pizarro. Este Sr. habla con bastante extensión de sus viajes por Alemania. Estuvo en Berlin de 1790 á 1792, en Viena en 1793 (trató allí á López de la Huerta, D. Simón de las Cásas, el P. Andrés y otros españoles), y segunda vez en Viena como Secretario de la Embajada en 1798—1799. Dice Pizarro que llegó á dominar la lengua alemana, y que escribió en ella, entre otras cosas, una traducción del «El Delincuente honrado» de Jovellanos, que se representa en aquellos teatros. Dice también que sirvió de intérprete á Andrés en un viaje á Viena, y que le ayudó á recoger los materiales de su carta.

e) La «comedia» *Cumplir dos obligaciones y Duquesa de Sajonia*», aunque se volvió á representar en el siglo pasado, era antigua, de Luis Vélez de Guevara, y por consiguiente no pertenece á la escuela de Comella.

f) La traducción del «Don Carlos», de que dí á Ud. cuenta, es de *Málaga*, no de *Cádiz*, y tengo idea de que la hizo algún alemán de la colonia de aquella plaza. Esta impresa, y espero conseguirla.

g) El Mor de Fuentes autor del *Bosquejillo* es el mismísimo Mor de Fuentes traductor del *Werther* y autor de la *Serafina*. Fué, si no estoy equivocado, el primer literato español que estuvo en disposición de traducir un texto alemán.

La enmienda relativa á Andrés está perfectamente y la utilizaré cuando tenga ocasion de volver á hablar de él.

A propósito de Jesuitas diré á Ud. que he recibido la memoria de Cian que me parece muy interesante, y de la cual pienso hablar en alguna de nuestras revistas. Es lástima que no haya querido apurar la materia, escribiendo sobre ella no una disertación sino un libro. Y no veo bien la razón porque incluye unos autores y omite otros. De todos modos, es trabajo de gran mérito, y no lo sera ménos el *Conti*, que estoy esperando con ansia.

No menos me interesa el *D. Juan*, que Ud. prepara. ¡ Grande asunto, y que ganará sin duda novedad en sus manos !

Corregiré las pruebas del *Gracián* en cuanto me las envíe el amigo Altamira, de quien nada sé hace días.

Iré á Madrid en los últimos días de este mes. Dirijo ésta á Innsbruck, porque supongo que de allí se le remitirá á donde esté.

Créame siempre su mejor amigo

M. Menéndez y Pelayo.

Santander 22 de Junio de 1898

Mi muy querido amigo:

Nunca olvido á Ud. aunque otra cosa parezca por mi silencio. Mis muchas ocupaciones, y sobre todo la tristeza nacional que á todos nos embarga en estos momentos supremos, me tienen algo apartado de la comunicación epistolar, para la cual fuí siempre muy perezoso como Ud. sabe. Pero aun escribiendo pocas cartas, guardo inalterables en el fondo de mi corazón los afectos de amistad, y contínuamente pienso en mis amigos, sobre todo cuando son tan buenos como Ud. y tanto se interesan por nuestra infortunada patria, cuyo amor crece en sus hijos á medida que son mayores sus desgracias y los peligros que por todas partes la cercan, en esta era de egoismo y de utilitarismo brutal, que ha encontrado en los americanos del Norte su expresión más repugnante. Los nobles sentimientos de fraternidad y simpatía que Ud. manifiesta en su carta han sido gratísimos para mí y para los amigos á quienes se los he comunicado. No faltan en la Europa latina y en Alemania almas generosas que simpatizan con nuestra causa, y algo vale el poder de la opinión aun en tiempos de tan desenfrenado culto á la fuerza.

Bellísimo sobre toda ponderacion es el libro que ha dedicado Ud. á la memoria de Guillermo Humboldt, uno de los grandes hombres que mejor han hablado de nosotros sin denigrarlos ni adularlos. El libro de Ud., además de contener una riqueza pasmosa de erudición pertinente á la materia, y que aclara mucho las relaciones hispano-germánicas á fines del siglo XVIII, está construido con verdadero talento de artista, con penetración cabal del grande espíritu de Humboldt, con mucha habilidad para sacar partido de todos los asuntos españoles que trató, y con una limpieza y corrección de estilo que creo que los mismos franceses han de aplaudir, y que á mi me parece imposible que pueda lograrse en una lengua extraña sin un especial talento que Ud. tiene para amoldarse á los hábitos de pensamiento de cada una de las naciones en cuya lengua, sin perder por eso la luminosa perspicuidad y agudeza de su espíritu italiano. Mil plácemes por este libro que me ha dado ratos muy sabrosos.

Yo he publicado recientemente el tomo 8º de las comedias de Lope de Vega, en que continuan las históricas, y llegan hasta la época de Sn. Fernando. Lleva como el anterior una introducción larguísima.

A propósito de Lope ó de algo que se relacione con él, quiero pedir á Ud. un favor. Sé que Gorra ha publicado (creo que en la *Nuova Antologia*) un estudio sobre *El Conde Alarcos* de F. Schlegel y sobre los demás dramas relativos á la misma leyenda, entre los cuales estará, por supuesto, *La Fuerza Lastimosa*. Necesito ver este artículo, del cual supongo que se habrá hecho tirada aparte, como se acostumbra en todos los escritos de alguna consideración. Yo no tengo relaciones con Gorra, aunque conozco y estimo mucho sus trabajos, especialmente el Manual ó crestomatia de textos de la Edad Media castellana, que publicó el año pasado y que me remitió el editor Hoepli. ¿Sería Ud. tan bueno que solicitase para mi un ejemplar de dicha monografía sobre el Conde Alarcos? Yo remitiría, en cambio, al Sr. Gorra cualquier cosa de las que he escrito. Y si esto no puede lograrse, agradeceré á Ud. mucho que me diga exactamente en que número ó números de la *Nuova Antologia* salió el artículo, para mandar comprarlos. Perdone esta pequeña molestia, y créame Ud. siempre su más afecto amigo, que de todo corazón le estima y le desea todo bien

M. Menéndez y Pelayo.

Santander 19 de Octubre de 1900

Mi muy querido amigo:

Que caviloso es Ud. y que poco me conoce si atribuye mi largo silencio á otra cosa que á exceso de trabajo unido á la pereza que siempre he tenido para la correspondencia epistolar! Ud. verá, cuando realice su próximo viaje, que ahora como antes y como siempre están abiertos para Ud. los brazos y el corazón de éste su invariable amigo.

A pesar de que no le he escrito ninguna carta en estos últimos meses, he envíado á Ud. algunas cosillas, que no sé si habrán llegado á su poder. En Junio le envié un estudio sobre la *Propaladia* de Torres Nabarro y ahora recientemente un ejemplar de la novela filosófica de Abentofail, con un breve prólogo mío. No sé si puse bien las señas: hágame Ud. el favor de consignarlas siempre en sus cartas, para evitar errores ó extravíos.

Yo, por mi parte, he recibido el bello discurso *Dante y Goethe*, y dos eruditísimas recensiones, que agradezco á Ud. mucho.

Suyo de todo corazón

M. Menéndez y Pelayo.

Estaré en Madrid desde principios de Octubre.

Santander 23 de Noviembre de 1900

Mi querido y nunca olvidado amigo:

Singular placer he tenido con las dos cartas que Ud. me ha escrito desde Sevilla, y que me traen nuevos testimonios de su afecto y noticias de esos buenos amigos á quienes tanto aprecio y de quienes tan buena memoria conservo

Mi estancia aquí no se prolongará más que hasta los primeros días de Enero (hasta el 10 lo más tarde), y como creo que entra en los proyectos de Ud. pasar en la corte una temporada, allí nos podremos ver, sin necesidad de que Ud. altere su itinerario ni arrostre las nieves y celliscas propias de esta estación y de este clima. Pero si á ello se decide, ya sabe que le espera con los brazos abiertos su buen amigo que de todas veras le estima

M. Menéndez y Pelayo.

Opino como Ud. que *El Burlador* no es ni puede ser de Tirso, y aún creo que esto puede leerse entre lineas en lo poco que dije de este drama con ocasión de *El Rey Don Pedro en Madrid*, que indisputablemente, es de Lope. Pero por lo mismo que quería reforzar mi argumentación, dejando este punto fuera de controversia, hice una especie de concesión retórica respecto del *Burlador*, por falta de pruebas *materiales y extrínsecas* con que negar la atribución á Tirso. — Las pruebas morales son para mí convincentes pero las omití por no ser de aquel lugar.

Tampoco sostengo que *El Burlador* sea de Lope, aunque tiene cosas que parecen suyas. Acaso tenga Ud. razón en su hipótesis del poeta andaluz.

— — — — — — — — — — — —

Mis recuerdos á nuestro amigo Rodriguez Marín que es uno de los más excelentes escritores y de los mejores hombres que conozco. Unos cuantos ingenios de este temple nos están haciendo falta en España.

Madrid 22 de Febrero de 1905.

Mi muy querido amigo:

Ante todo quisiera que se persuadiese Ud. de que nunca mi tardanza en responder á sus cartas nace de tibia voluntad, sino de falta de material de tiempo para cumplir con mis obligaciones, que se han aumentado en gran manera durante estos meses últimos. Desde Santander pensé escribir á Ud. pero estuve muy tristemente ocupado y preocupado con una grave enfermedad de mi madre que á su avanzada edad no puede menos de infundirme graves temores. Afortunadamente se encuentra mejor, se levanta ya despues de tres meses de cama, y espero que en entrando la primavera ha de ser completa su convalecencia. He vuelto, pues, á Madrid con cierta tranquilidad relativa.

Bellísimo trabajo es el del «Petrarca en España»[1], y ojalá se extendiese á la literatura del siglo XVI. Pero en lo relativo á la del XV está lleno de observaciones curiosas, y por mi parte he tenido mucho que aprender en lo relativo á las coplas de Jorge Manrique, y otros particulares.

Me parece imposible (p. 13) que el arcediano de Alcor, Francisco de Madrid, amigo y corresponsal de Erasmo, y autor de una curiosísima historia del Palencia que tengo manuscrita y en que dá muchas noticias de las comunidades de Centilla en que intervino, pudiera ser secretario de D. Juan II. Es un escritor del tiempo de Carlos V, sin género alguno de duda. Alejo de Venegas le cita todavía en 1540 como persona viva, y no da á entender que fuese muy viejo.... (Non ritrovo piú il seguito di questa lettera; e mi mancano ora pure le lettere scrittemi a proposito del *Dante in Ispagna* e del *Boccaccio in Ispagna*).

Madrid 25 de Mayo de 1905

Mi querido y nunca olvidado amigo:

A fin de ganar tiempo, escribí directamente á Novati, indicándole el procedimiento oficial que había de seguir para obtener por medio de la Embajada el préstamo del códice de las *Epistolae Seniles de Petrarca*. Sin estas formalidades previas está absolutamente prohibido el dejar salir de la Biblioteca ningún códice. Excuso decir á Ud. que en cuanto se reciba la comunicación del Ministerio, se entregará el códice, y ojalá pueda ser útil para la nueva adición que proyecta Novati.

Debo á Ud. una carta más larga, pero hoy le anticipo estos renglones por tratarse de asunto tan urgente. Espero con mucha curiosidad la recensión (que supongo que será refundición completa) del libro de Sanvisenti.

Yo trabajo mucho esta temporada, y creo que pronto podrán salir á luz dos libros que simultáneamente están en prensa sin contar con otras *opera minora*.

No tome Ud. á mala parte mi pigricia epistolar, ni dude un momento del profundo y cordial afecto que le profesa su amigo

M. Menéndez y Pelayo.

---

[1] *Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento*, nel *Giornale storico della letteratura italiana*, 1905, XLIV, 297—350.

Madrid 13 de Junio de 1907

Mi muy querido amigo:

Reciba Ud. el parabien más sincero por su bello é interesante estudio sobre «Calderón y la música en Alemania» que leí con sumo placer en la «Cultura Española» y después en la tirada aparte, con cuya dedicatoria, que aprecio en el alma, me ha honrado Ud., recordando nuestra antigua y buena amistad. En su trabajo calderoniano encuentro muchas más cosas de las que el título indica, y cosas en gran parte nuevas para mí y creo que para la mayor parte de los eruditos españoles. Nunca creí que el culto calderoniano en Alemania se hubiese difundido tanto y hubiese tenido tanta influencia artística aun después de la época romántica. Es admirable el caudal de noticias y observaciones que en corto espacio contiene el estudio de Ud. que en manos de cualquier otro escritor menos sobrio hubiera podido dilatarse hasta formar un volumen. Cada artículo que sale de la pluma de Ud. es un nuevo testimonio de prodigiosa y universal lectura, y del singular talento comparativo que posee. Deseo y espero que coleccione Ud. pronto sus estudios calderonianos.

Creo que dentro de pocos días aparecerá el segundo tomo de los *Orígenes de la novela.* Recibirá Ud. un ejemplar en seguida. Me falta hacer otro tomo para llegar á Cervantes, pero estos últimos meses he tenido muy mala salud, agravándose mis padecimientos reumáticos en piés y manos, hasta el punto de no poder escribir ni moverme. Ya voy convaleciendo, y dentro de pocos días saldré para Santander, cuyo clima me prueba mucho mejor.

La noticia que Ud. me comunica respecto de la universidad de Viena me llena de legítima satisfacción, tanto por lo que vale y significa el honor de que se trata cuanto por el contraste que ofrece con el proceder de la Academia Española, del cual no quiero acordarme. He hecho lo que he podido por desterrar de aquella casa la insulsa retórica, pero cada vez retoña con más bríos.

Téngame Ud. por amigo suyo fiel y constante, que de todo corazón le estima

M. Menéndez y Pelayo.

Santander 16 de Agosto de 1908

Mi muy querido amigo:

Gracias mil por sus buenos oficios y eficaz intervención en el asunto de Garcilaso que según creo, se va aclarando. Verémos si Pércopo cumple su palabra de publicar los versos inéditos, que por lo visto no son inéditos del todo, sino las mismas odas dadas á conocer y por Mele y Savj Lopez, aunque seguramente más correctas puesto que dice que el manuscrito es autógrafo.

Si Pércopo no hace su publicación en un término razonable me váldré del excelente Mele para obtener las variantes de dicho autógrafo y lo demás que haya en el códice relativo á Garcilaso. Mele me ha escrito una carta muy fina, ofreciéndome su ayuda, y ayer mismo le he contestado, haciéndole varias preguntas, pero sin aludir por nada á la carta de Pércopo.

Como la preparación de mi libro sobre Garcilaso me ha de ocupar todo el año próximo, hay tiempo para ir recogiendo todo lo que sea menester.

Estoy ocupado asiduamente en la terminación del Boscán, y este Octubre (Dios mediante) espero envíar á Ud. un ejemplar. He trabajado de firme, no sé si con provecho. De traba-

jos italianos sobre Boscán no conozco más que el de Zanella (insignificante) y el de Flamini (sólido y bueno).

Tengo el sentimiento de decir á Ud. que nada absolutamente he recibido de los folletos que Ud. me anunciaba. Acaso se hayan extraviado por no venir *certificados*, porque he recibido otras muchas cosas este verano. No sé cómo andará el servicio de correos en otros países, pero entre nosotros la precaución del certificado es indispensable si las cosas han de llegar á su destino. ¿ Será Ud. tan bueno que quiera subsanar esta pérdida, enviándome otros ejemplares?

Mucho siento lo que me dice Ud. del estado de su salud. Ojalá esta temporada de campo y de reposo haya procurado á Ud. el total restablecimiento que le desea su mejor y muy agradecido amigo

M. Menéndez y Pelayo.

Madrid 18 de Noviembre de 1909

Mi muy querido amigo:

Yo también leí con verdadera indignación los ruines ataques de Pitollet no sólo contra Ud., sino contra todos ó casi todos los hispanistas que hoy viven. En la *Revista de Archivos* ha intentado por dos veces insertar un artículo contra Martinenche, y me he opuesto á ello terminantemente. Dudo que en adelante vuelva á colaborar en nuestra publicación, después de las duras verdades que he tenido que decirle en carta particular sobre sus teses, defendiéndome en la parte que me toca y mostrándole la injusticia y ligereza de sus dictámenes.

Ud. no debe preocuparse en lo más mínimo por tan groseras arremetidas. A la altura literaria á que Ud. está, y contando con la estimación de todos los hombres doctos y buenos, las censuras apasionadas y mordaces deben desdeñarse con frente serena. Harto digno de lástima es el espiritu torcido y avieso del cual proceden.

Mi tomo sobre las *Celestinas* ha entrado en prensa ya, y probablemente estará terminado para principios de año. Sanesi se ha portado excelentemente conmigo, proporcionándome todos los datos que he necesitado sobre las comedias humanísticas.

De Ud. constante y afectuoso amigo

M. Menéndez y Pelayo.

Madrid 28 de Febrero de 1910

Amigo mío de mi alma:

Acompaño á Ud. en su inmenso dolor[1]). Sé por triste experiencia la soledad en que el alma queda despues de una catástrofe tan aterradora. Dios dé á Ud. la resignación necesaria, puesto que para tales heridas no hay bálsamo suficiente en ninguna consolación humana. Créame Ud. ahora más que nunca su amigo de corazón.

M. Menéndez y Pelayo.

[1]) Mi era morto il padre in quei giorni.

DER ERLEBNISBEGRIFF IN DER MODERNEN KUNSTWISSENSCHAFT.

Von

CHARLOTTE BÜHLER.

Das Wort „Erlebnis“ ist seit einiger Zeit mit einem neuen bedeutsamen Inhalt erfüllt worden. Forscher und Laien glauben eine besondere Art seelischer Vorgänge nicht mehr bezeichnen zu können, ohne von dem Wort Erlebnis mit jenem besonderen hervorgehobenen Sinn Gebrauch zu machen. Da das Wort nachgerade eine Gefahr zu werden beginnt, indem es, wie Walzel neuestens dartut[1]), wie ein Zauberwort das echte Verständnis gewissermaßen zu garantieren und alles, was noch erklärt werden müßte, bereits zu erschöpfen scheint, so ist es vielleicht angebracht, sich über Gehalt, Bedeutung und Anwendungsbereich des Begriffes einmal phänomenologisch klar zu werden. Bisher wird das Wort zumeist rein gefühlsmäßig ausgesprochen oder durch Merkmale bestimmt, die für eine wissenschaftliche Terminologie unzureichend sind. Walzel hat die Klärung und Begrenzung des Begriffs im Handbuch der Literaturwissenschaft bereits begonnen, an seine Untersuchung soll hier angeknüpft werden.

1. Dilthey. Es ist bekannt, daß die Vertiefung des Erlebnisbegriffes, wenn wir von Nietzsche und Bergson in diesem Zusammenhang zunächst absehen, auf Dilthey zurückgeht. Bei Diltheys Bemühen, Dichtung aus dem Erlebnis abzuleiten, erfuhr der Erlebnisbegriff eine Vertiefung und Veränderung; eine Vertiefung gegenüber der Literaturwissenschaft, die in den Erlebnissen des Dichters zumeist nur die Ereignisse seines Lebens gesammelt und berücksichtigt hatte, und eine Veränderung gegenüber der Psychologie seiner Zeit, die mit Erlebnissen alle seelischen Vorgänge bezeichnete. An dem klotzigen Ganzen der Ereignisse wurde von Dilthey das Moment herausgelöst und aufgeschlossen, das entscheidend für den Künstler sein mußte, und gegenüber der Psychologie wurde, wie wir das anderen Ortes näher ausführen werden, die Einheit des bedeutsamen Erlebnisses betont. Denn Dilthey unterscheidet durchaus zwischen Leben und Erleben oder, um in seiner Terminologie zu bleiben, zwischen dem Erleben des gewöhnlichen Menschen und dem bedeutsamen Erleben des Genies. „Wie jemand eilig durch eine Straße geht, um in einem entfernten Hause ein Geschäft zu verrichten, und alle Häuser und Gärten, an denen er vorübereilt, ihm nur ebensoviel Zeichen sind, an denen er seinen Weg abmißt und feststellt, so geht der gewöhnliche Mensch durch das Leben, nur von dem einen Geschäft erfüllt, entweder seine Bedürfnisse zu befriedigen oder was andere so nennen, voranzukommen, sein Glück zu machen. Dagegen gleicht das Genie einem Reisenden, welcher unbekümmert um ein Ziel alles, was ihm begegnet, um sein Selbst willen betrachtet und jeden Eindruck auffaßt als eine Nachricht über das Innere der Dinge“[2]). Hier haben wir schon den Kern des Unterschiedes vom gewöhnlichen und bedeutsamen Erleben, wie es Dilthey sieht. Beim gewöhnlichen Erleben liegt der Zweck jenseits dieses Erlebens, über das Erlebnis hinaus und außer ihm; beim bedeutsamen Erleben liegt der Zweck in ihm selbst beschlossen, es weist nicht über sich hinaus, sondern erfüllt den Erlebenden völlig. Wir haben hiermit schon über Dilthey hinausgehend den Gedanken weit prinzipieller

[1]) Handb. f. Litwiss. Berlin. Lfg. 7, S. 65.

[2]) Ch. Dickens und das Genie des erzählenden Dichters. Westermanns Monatshefte. Bd. 41. 1876/7. S. 485.

formuliert als er. Halten wir uns einstweilen unmittelbar an seine Worte und zwar, indem wir die später kritisch zu betrachtenden Punkte einstweilen vorsichtig vermeiden: bedeutsam ist das Erlebnis, das als eine Nachricht aufgefaßt wird über das Innere der Dinge. Oder wie es an anderer Stelle heißt: „Jeder der unzähligen Lebenszustände, durch die der Dichter hindurchgeht, kann in psychologischem Sinn als Erlebnis bezeichnet werden: eine tiefergreifende Beziehung zu seiner Dichtung kommt nur denjenigen unter den Momenten seines Daseins zu, welche ihm einen Zug des Lebens aufschließen"[1]. Und noch weitergehend: „Jedes echte poetische Werk hebt an dem Ausschnitt der Wirklichkeit, den es darstellt, eine Eigenschaft des Lebens heraus, die so vorher nicht gesehen worden ist"[2]. Hiermit ist schon zunehmend einerseits mehr, andererseits Spezielleres ausgesagt, als in dem ersten Gedanken. Das dichterische Erlebnis — und speziell dieses wird nun betrachtet — wird dadurch bedeutsam, daß es dem Dichter und durch ihn später anderen Menschen einen Zug des Lebens neu aufschließt, daß es eine Eigenschaft des Lebens heraushebt, wie sie vorher noch nicht gesehen wurde. Wir müssen uns bewußt bleiben, daß es das bedeutsame Erlebnis speziell des Dichters ist, was hier bestimmt wird, und um es gleich zu sagen: dieser Ausgangspunkt bedingt die ganze zu spezielle Fassung des Erlebnisbegriffes.

Schon daß Dilthey das dichterische Erlebnis so merkwürdig aus den künstlerischen Erlebnissen überhaupt heraushebt, ist bedenklich. Später erfährt der Begriff zwar nicht nach dieser, aber nach anderer Richtung hin einige Ergänzung. Bei der Analyse der Weltanschauungen scheint es Dilthey, daß Dichter, Philosoph und religiöser Mensch in ähnlicher Weise ihre Weltanschauung aufbauen, von bestimmten Grunderlebnissen ausgehend. Der gemeinsame Urgrund religiöser, philosophischer und dichterischer Weltanschauung ist die Lebenserfahrung. „Durch sie wird das Relative, Subjektive, Zufällige, Vereinzelte der elementaren Formen zweckmäßigen Handelns zur Einsicht in das für uns Wertvolle, Zweckmäßige erhoben. ... Unmethodisch wie diese Lebenserfahrung zunächst ist, muß sie, indem sie die Tragweite und die Grenzen ihres Verfahrens gewahr wird, sich steigern zu einer methodischen Besinnung, welche den subjektiven Charakter der Wertbestimmung zu überwinden strebt." So geht sie in Philosophie über. Poesie, „ein wichtiges Glied in der Ausbildung der Lehre von Temperamenten, Charakteren und Lebensführung," bereitet durch das „Lesen in den Seelen der Menschen, dieses eigene Abschätzen der Werte der Dinge, ein unersättliches Verstehenwollen die bewußtere Erfassung der Bedeutung des Lebens vor"[3]. „Dagegen verläßt die Dichtung ihr eigenes Bereich, so oft sie losgelöst vom Erlebnis, Gedanken über die Natur der Dinge auszusprechen unternimmt"[4]. „Das einzelne Erlebnis" ist der Gegenstand der echten Dichtung, mit zunehmender Lebenserfahrung des Künstlers wird es aber in Beziehung zu anderen Erlebnissen, zum Ganzen des Lebens gesehen. „Dann wird es in seinen Grenzen gesehen, und doch zugleich in den höchsten ideellen Beziehungen"[5]. Philosophen, Dichter und Religiöse heben also, vom gleichen Urgrund ausgehend, verschiedene Momente und Bezüge aus ihrer Lebenserfahrung zu ihrem Werk heraus. Es scheint dabei schon im Erlebnis selbst sich eine Auslese und Sonderung zu vollziehen. Es treten die bedeutsamen Momente hervor, und da das für den Dichter, den Philosophen und den Religiösen Bedeutsame verschieden ist, ist verschieden, was sich jedem durch das Erlebnis erschließt und verschieden, was als bedeutsames Moment des Erlebnisses empfunden wird. „Die Erfahrung, die den Ursprung der religiösen Weltanschauung bildet, hat zum „Merkmal den Verkehr mit dem Unsichtbaren"[6]. In ihm werden die höchsten unbedingt gültigen Lebenswerte erfahren. Im religiösen Er-

---

[1]) Erlebnis und Dichtung. 4. Aufl. 1913. S. 198.

[2]) Ebda. S. 197.

[3]) Kultur der Gegenwart I, VI. Systematische Philosophie. 3. Aufl. 1921. S. 60, 61.

[4]) Ebda. S. 49.

[5]) S. 50.

[6]) Kultur der Gegenwart. I, VI Systematische Philosophie. W. Dilthey, Das Wesen der Philosophie. 3. Aufl. 1921. S. 37.

lebnis ist „die Totalität des Seelenlebens wirksam"[1]. Bei der philosophischen Weltanschauung wird, „indem die Energie des diskursiven urteilenden Denkens ... in alle Tiefen der Erlebnisse dringt, die ganze Welt des Gefühls und der Willenshandlung vergegenständlicht zu Begriffen von Werten und deren Relationen, zu Zweckgedanken und zu Regeln, welche die Bindung des Willens ausdrücken"[2].

Nicht ganz klar wird, wie sich der Prozeß der Auslese des Bedeutsamen vollzieht. Bezüge zum Lebensganzen sollen sich jedesmal einstellen, beim Philosophen durch urteilendes Denken und Abstraktion. Aber auch für den Dichter muß ja das Bedeutsame sich durch Abstraktionsprozesse und urteilendes Denken herausheben. Doch soll bei ihm das konkrete individuelle Erlebnis innerhalb der Relationen bestehen bleiben, wovon der Philosoph abstrahiert. Immerhin müssen aber auch beim künstlerischen Erlebnis, so individuell und konkret es bleiben soll, gewisse Zufälligkeiten wegfallen. Es wird bei Dilthey nicht hinreichend durchsichtig, was beim Künstler, was beim Philosophen als das Zufällige gilt, von dem abstrahiert werden muß, wie der Abstraktionsprozeß in beiden Fällen sich gleicht und unterscheidet. Negativ wird klar, daß es nicht die im Erlebnis liegenden Beziehungen zum Übersinnlichen und nicht die rein gedanklichen Beziehungen sind, die den Künstler angehen; auch die Beziehung des Erlebnisses auf den Willen schaltet Dilthey aus. Es bleibt also als Grundlage des künstlerischen — bei Dilthey immer nur: dichterischen — Erlebnisses schließlich in erster Linie Gefühl und Anschauung übrig. So klingt auch eine Stelle früherer Darstellung, wo Dilthey noch ausschließlich an das dichterische Erlebnis dachte: „Es ist ihm (dem Künstler) eigen, daß an und für sich Wahrnehmungen und Vorstellungen irgendeines Teiles der Welt sein Gemüt bewegen, erfüllen, befriedigen, beseligen"[3]. Völlig fehl ginge man aber, wenn man diese Momente, Gefühl und Wahrnehmung, zum Verständnis des dichterischen Erlebnisses nun in ihrer Bedeutung für dieses für sich allein betrachten wollte. Sie sind nur die Ausgangspunkte oder die bedeutsamsten Momente im Gesamterlebnis, nicht aber für sich betrachtet. Nur im Zusammenhang des Erlebnisses ergibt sich seine Bedeutsamkeit, nur der Zusammenhang begründet die Bedeutsamkeit einzelner Momente, ohne ihn, für sich genommen, sind sie nichts. „Im Erlebnis wirken die Vorgänge des ganzen Gemüts zusammen In ihm ist Zusammenhang gegeben, während die Sinne nur ein Mannigfaltiges von Einzelheiten darbieten. Der einzelne Vorgang ist von der ganzen Totalität des Seelenlebens im Erlebnis getragen ..."[4]. Bisher zusammenfassend kann man etwa sagen: innerhalb des seelischen Zusammenhangs wird das künstlerische Erlebnis vor allem bedeutsam von Anschauung und Gefühl her (wenn auch besonders in neuerer Zeit theoretische Elemente stark in das künstlerische Erlebnis mit eingehen wie früher religiöse); das philosophische Erlebnis wird bedeutsam vom Gedanklichen und Willensmäßigen aus; das religiöse von seiner Beziehung auf das Unsichtbare, Übersinnliche.

Die Vorstellung von der Art des Bedeutsamwerdens und Hervortretens scheint wenigstens für den Dichter die einer rein passiven Hingabe gewesen zu sein. Es war dies das Moment, das Simmel Anstoß erregte. „Der Dichter lebt in dem Reichtum der Erfahrungen und der Menschenwelt, wie er sie in sich findet und außer sich gewahrt, und diese Tatsachen sind ihm weder Daten, welche er zur Befriedigung seines Systems von Bedürfnissen benützt, noch solche, von denen aus er Generalisationen erarbeitet; das Dichterauge ruht sinnend und in Ruhe auf ihnen, sie sind ihm bedeutsam; die Gefühle des Dichters werden von ihnen angeregt, bald leise, bald mächtig, gleichviel wie fern dem eigenen

[1]) Ebda. S. 38.
[2]) Ebda. S 53.
[3]) Ch. Dickens usw.
[4]) Ideen über einen beschreibende und zergliedernde Psychologie. Sitzgsber. d. Berliner Akad. d. Wiss. 1894. S. 1342.

Interesse diese Tatsachen liegen und wie lange sie vergangen sind: sie sind ein Teil seines Selbst"[1]). Schauen und Fühlen, das Zentrum des dichterischen Erlebens nach Dilthey[2]).

2. Nohl unternimmt es zunächst nach Dilthey zu zeigen, wie auch die Malerei Weltanschauung ausdrücken kann und geht dabei von neuem auf den Erlebnisbegriff ein[3]). Nohl formulierte zuerst den Begriff „Urerlebnisse" und meinte damit eine begrenzte Anzahl von Grundeinstellungen zum Leben, wie sie sich der unmittelbaren Erfahrung, dem Erleben vor allem Reflektieren ergeben. Über das einzelne Erlebnis hinaus nimmt Nohl eine Einheit der Grundeinstellung zum Leben an, die sich in allen Einzelerlebnissen immer wieder als Richtungsidentität offenbart. Das Ganze und das Lebensverhältnis, in dem es erfaßt wird, zeigt sich „geformt als Wahrheit einer Erkenntnis, als Bilderscheinung, als musikalische Gestalt, als religiöses, als dichterisches Erlebnis, als sittliche Entscheidung usf. Ohne diese Form ist es ein Dumpfes, Bewußtloses, Stimmung, die überwältigend genug sein kann, aber keine Entwicklung hat und keine Möglichkeit sich mitzuteilen, und seine vollendete Klarheit bekommt es erst in der strengen Durchführung dieser Formen, also im philosophischen System, im abgeschlossenen Kunstwerk, in der Totalität der Lebensführung und Lebensgestaltung. Der Sinn wie die Intensität ruht allerdings immer im Moment des einzelnen Erlebnisses selber, und alle Erweiterungen der Erfahrung in die Breite können ihm nichts zutun. ... Weil die Gewalt dieser Urerlebnisse aus jedem täglichen Erlebnis unmittelbar neu herausschlagen kann und, wie wir Menschen sind, immer nur in Augenblicken ihre höchste Intensität gewinnt, so entstehen immer wieder jene impressionistischen Formen, wie der Aphorismus, die Skizze, die mystische Einigung, die heroische Tat als ihr einzig echter Ausdruck..."[4])

Hier macht Nohl einen wichtigen und bemerkenswerten Schritt über Dilthey hinaus. Hatte Dilthey noch angenommen, daß nur der geniale Mensch dessen fähig sei, was er bedeutsame Erlebnisse nennt, so wird durch Nohls Darstellung klar, daß das tiefe, das erschließende, das „Urerlebnis", aus jedem täglichen Erlebnis herausschlagen kann, jedem der fähig ist, es zu fühlen. Freilich bleibt es beim gewöhnlichen Menschen, nur Gefühl, nur Stimmung, oft zwar überwältigend, aber nicht mitteilbar, nicht geformt wie „im philosophischen System, im abgeschlossenen Kunstwerk, in der Totalität der Lebensführung und Gestaltung", da wo man von einheitlicher Lebensführung und Gestaltung reden kann. Der Unterschied des Erlebnisses beim gestaltschaffenden und beim gewöhnlichen Menschen liegt nicht in einer besonderen Ausprägung, Intensität oder sonst einer Auszeichnung des Erlebens als solchen, sondern darin, daß der schöpferische Mensch von vornherein mit den Mitteln, in den Formen seiner gestaltenden Fähigkeit erlebt. „Auch der Dichter ist nicht der Mensch, der am meisten und stärksten erlebt, sondern der sein Erlebnis als mitteilbare Gestalt erlebt, ja mit dem Drang des Gestaltens auf das Erleben ausgeht"[5]). „Das Sehen entwickelt sich in der Darstellung ... der Maler ... sieht und erlebt mit seinen Darstellungsmitteln, wie der Dichter poetisch erlebt und der Philosoph denkend..."[6]). Ein Erlebnis haben kann auch der nichtschöpferische Mensch, aber „sobald er es ergreifen will,

[1]) Erlebnis u. Dichtung S. 186.

[2]) Man vergleiche Schelers Analyse der verwandten Grundhaltung Nietzsches, Diltheys, Bergsons, Husserls. Abhdlgen u. Aufsätze. 2. Bd. 1915. S. 171ff. Versuche einer Philosophie des Lebens. „Die neue Haltung mag zunächst vage genug emotional als ein Sichhingeben an den Anschauungsgehalt der Dinge, ... als mutiges Sichselbstloslassen in der Anschauung und in der liebenden Bewegung zu der Welt in ihrer Angeschautheit bezeichnet werden. ..." S. 197. Ferner vergleiche man zu Diltheys Erlebnisbegriff G. A. Schmitt, Das Erlebnis in der Philosophie Wilhelm Diltheys. Münchener Dissertation 1917 und W. Heynen, Diltheys Psychologie des künstlerischen Schaffens. Abhdlgen z. Philos. u. ihrer Gesch., hrsg. v. Erdmann. 48. 1916.

[3]) „Die Weltanschauungen der Malerei." Jena 1908.

[4]) Stil und Weltanschauung 1920. „Die Weltanschauungen der Malerei." S. 14f.

[5]) Nohl, a. a. O. S. 20.

[6]) a. a. O. S. 21.

sich klar machen, genießen, überwinden, in irgendeiner Weise sich zu eigen machen will, so muß es Gestalt annehmen, d. h. gebunden sein an irgendwelche Objektivitäten, in denen das Leben fortschreitet"[1]). Wo die Formkraft fehlt, „da geistert das Dasein nur", da sind es die Werke anderer, in denen der Unproduktive sein Erlebnis wiederfindet und erst erfaßt — das alles sind meisterhafte Sätze, und sie gehen in wesentlichen Punkten weit über Dilthey hinaus. Was hier intuitiven Blicks geschaut und in wenigen Sätzen unübertrefflich sicher formuliert ist, gedenken wir anderen Orts mit exaktem Material in seinem Geltungsbereich abzustecken und strikt zu beweisen. Hier soll nur noch einiges von dem angedeutet und herausgeholt werden, was psychologisch mit diesen Sätzen gesagt ist. Auch Nohl selbst betont, indem er für seine Darstellung psychologischen Ausdruck sucht, daß seine Weltanschauungskategorien in der seelischen Struktur fundiert seien und zitiert dafür die bekannten Funktionen Wahrnehmen und Verstehen, Fühlen und Wollen kurz herbei. Aber durchgeführt ist dies des weiteren nicht, und der eigentlichen Analyse der Bildwerke entnimmt man später weit mehr an psychologischen Momenten. Zunächst ergibt sich, wie schon alles Sehen und Beobachten, alles Rezipieren des Künstlers ein teils bewußt, teils unbewußt methodisches, ein zielbewußtes Verfahren ist. Das wird anderen Ortes auf Grund der denkpsychologischen Untersuchungen von Selz weitläufiger ausgeführt und begründet werden, als hier möglich ist. Nohls Satz, daß der Dichter „mit dem Drang des Gestaltens auf das Erleben ausgeht" deutet den Gedanken an. Dieses Erleben aus bestimmter Einstellung heraus bedingt nun selbstverständlich eine Auslese in der Wahrnehmung. Nicht erst Erinnerung und sogenannte Phantasie des Künstlers bilden seine Erlebnisse gegenüber der Wirklichkeit um und in bestimmter Richtung aus, sondern schon das primäre Erleben, der Wahrnehmungsprozeß erfolgt unter dem Gesichtspunkt einer Auslese. Nur bestimmte Seiten des komplexen Eindrucks werden wirksam. Der Gestaltungsprozeß beginnt also tatsächlich schon im Erleben. Hier muß nun Nohl gegenüber eine Frage angesetzt werden.

Nohl geht insofern über Dilthey hinaus, als er das bedeutsame Erleben nicht mehr nur für eine Fähigkeit des genialen Menschen, des Dichters, Philosophen und Religiösen, hält, sondern offensichtlich jedem Menschen die Möglichkeit solchen Erlebens zuspricht (obwohl faktisch natürlich zahllose Menschen nie zu „Urerlebnissen" gelangen, sondern im Konventionellen stecken bleiben). Darin ist ihm durchaus zuzustimmen. Nun ergibt sich die Frage, wo der Unterschied zwischen Künstler (bzw. produktivem Menschen überhaupt) und dem unproduktiven Alltagsmenschen liegt. Nohl sieht ihn darin, daß beim ersteren das Erlebnis zu Gestaltungen führt, beim letzteren nicht, und zwar setzt dieser Gestaltungsprozeß bereits während des Erlebnisses ein. Der Künstler erlebt im Hinblick auf sein Gestalten, sein Erleben ist eine methodische Auslese aus der gestaltlosen Fülle des Erlebnismaterials, also aus den Wahrnehmungen.

Nun fragen wir aber: wie ist denn das Erleben des unproduktiven Alltagsmenschen? Nimmt er nicht auch nur bestimmte, ihm gemäße Seiten und Stücke zum Beispiel der Wahrnehmungswelt auf und ist nicht auch sein Erleben eine methodische, da durch die Anlagen bedingte einseitige Auslese aus dem Erlebnisstoff? Ohne Zweifel. Auch hier kann noch nicht der Unterschied des produktiv gestaltenden vom unproduktiven Menschen liegen. Die Tatsache einer Auslese des Erlebens auf Grund bestimmter Einstellungen ist allen Menschen gemeinsam. Es gibt Menschen, denen immer wieder das Traurige oder das Frohe, das Schöne oder das Häßliche an den Eindrücken zum Erlebnis wird, Menschen, die immer auf das Er-

[1]) a. a. O. S. 21.

lauschen und Hören, andere die vorwiegend auf Farbeneindrücke oder auf Formen eingestellt sind, oder Menschen, die immer wieder an allem die praktische Nutzanwendung oder die moralische Lehre u. dergl. mehr beachten. Und wenn ein Maler etwa eine Prozession anschaut, um die ästhetischen Seiten des Vorgangs zu beachten, so ist diese auslesende Einstellung während des Vorganges durchaus etwas, was er mit vielen anderen Zuschauern teilen kann, während andere wieder nur die religiöse Seite der Sache auffassen.

Es ist also die Tatsache der methodischen Auslese, die Gestaltung des Erlebnisses, so weit sie sich nur auf diese Tatsache erstreckt, noch nicht hinreichend, um das produktive vom unproduktiven Erleben, wie ich es nun nennen will, zu trennen. Zweierlei muß vielmehr hinzukommen. Erstens muß an Inhalt oder Methode der Auslese etwas neu und erstmalig sein und zweitens muß mit dem Erlebnis etwas gemacht werden, es muß irgendwie objektiviert werden. Das Erlebnis muß Auslöser und Anreger weiterer Gestaltungsprozesse werden, die sich nun an einem Objekt vollziehen, an einem neuen selbstgewählten Material. Nohl deutet all dieses an, wenn er sagt, daß erst in den Objektivationen das Erlebnis seine Durchbildung, ja erst Realität und Geschichte bekommt. „Hier muß nun ausdrücklich betont werden, daß das Erleben der Sichtbarkeit an sich noch nicht Kunst ist, sondern erst sein reales Gestalten. Es ist für jede Kunst falsch, Erlebnis und Darstellung zu trennen. Auch der Dichter ist nicht der Mensch, der am meisten und stärksten erlebt, sondern der sein Erlebnis als mitteilbare Gestalt erlebt, ja mit dem Drang des Gestaltens auf das Erleben ausgeht"[1]). Gewiß, aber all dies ist noch nicht ausreichend, um den schöpferischen Künstler vom reproduktiv Erlebenden zu trennen. Es gibt viele Menschen, die als mitteilbare Gestalt erleben und mit dem Drang des Gestaltens — besonders auf sprachlichem Gebiet auf Erleben ausgehen, die — ist es etwas anderes? — etwa eine Bildergalerie nur besuchen, um nachher darüber sprechen zu können[2]). Es ist all dies zwar unerläßliche Bedingung, aber nicht ausreichende Bestimmung des produktiven Erlebens, das sich vielmehr durch Neuheit der Auslese oder der Methode auszeichnet.

Wir haben also folgendes gewonnen. Urerlebnis im Sinne des bedeutsamen Erlebens, wie wir die Ausdrücke jetzt bei Nohl und Dilthey kennen gelernt haben, ist noch nicht schon produktives Erleben, in dem Sinne, daß es zu einer schöpferischen Leistung führen müßte oder ausreichte, um sie zu begründen. Jedoch ist ein Urerlebnis in der soeben näher bestimmten Art unerläßliche Voraussetzung des künstlerischen wie überhaupt jedes produktiven Schaffens.

Noch etwas anderes haben wir durch Nohl über Dilthey hinaus erreicht. Bei Dilthey gewinnt man zunächst den Eindruck, als seien nur gewisse Funktionen die eigentlichen Erlebnisträger, oder besser gesagt, als seien es gewisse Funktionen, von denen das bedeutsame Erlebnis ausgeht und getragen wird, wenn auch ständig betont wird, daß das Ganze der Seele daran beteiligt ist. Aber wenn man Diltheys Analyse von Dickens und Shakespeare, auf der anderen Seite die von Goethe liest und auch sonstige theoretische Bemerkungen hinzunimmt, dann gewinnt man den Eindruck, als halte er das bedeutsame Erleben für wesentlich bedingt durch Wahrnehmung und Gefühl. Das sich ganz ausgebende, hingebende Wahrnehmen von Shakespeare etwa und das ins Gefühl hineinnehmende Aufnehmen Goethes scheinen ihm zwei Hauptverhaltungsweisen zu sein. Später freilich erweitert sich das Bild etwas, indem Wille und Denken beim Religiösen und beim Philosophen als erlebnisbegründend hinzugenommen werden. Aber erst Nohl spricht es aus, daß prinzipiell von jeder Funktion her das Urerlebnis sich einstellen, daß es an jede Funktion geknüpft sein kann. Hieran müßten noch genaue psychologische Überlegungen ansetzen.

---

[1]) a. a. O. S. 20. [2]) Vgl. dazu auch Utitz, Allg. Kunstwissenschaft II. S. 194ff.

3. 1912 ist Walzel auf das Verhältnis von Erlebnis und Schaffen zu sprechen gekommen[1]). Walzel knüpft an Dilthey an und zeigt an Hugo v. Hofmannsthal, wie auch der Dichter selbst sich des Unterschiedes wirklichen Erlebens vom bloßen Durchgehen durch eine Lebensstrecke bewußt ist. Leben und Erleben nennt Walzel den Unterschied. Walzel analysiert ferner noch einmal die besondere Erlebensweise jedes Künstlers von den Funktionen seiner künstlerischen Anlage und dem Material seiner Kunst her. Dem Künstler drängt sich das Erleben als vorgeformter Stoff auf"[2]). Farben und Formen, Rhythmen und Töne werden jeweils dem dafür besonders veranlagten, dem darauf eingestellten Künstler zum Erlebnis. Und erst wenn er das, was er erlebt hat, in seinem Material vor sich sieht, gelangt das Erlebnis zu Abschluß und Durchbildung.

4. Wie Walzel bereits in seiner neuesten Darstellung im Handbuch nachweist, hat Simmel 1913[3]) mit seiner Polemik gegen den Erlebnisbegriff schon offene Türen eingerannt. Simmel bringt nichts Neues gegenüber Nohl, wenn er ausführt, daß der Gestaltungsprozeß bereits im Erleben beginnt, daß es „die" Wirklichkeit nicht gibt, sondern jeder, auch der Durchschnittsmensch gewisse Seiten des Lebens besonders erlebt, aus bestimmter meist praktischer Einstellung heraus erlebt. Über diesen Auslese- und Formungsprozeß sprachen wir schon ausführlich.

5. Auch in Meumanns „System der Ästhetik" von 1913 finden wir in der Besprechung des Erlebnisbegriffs nichts Neues, das zu seiner weiteren und exakteren Bestimmung geeignet wäre. Ebenso findet sich in Joh. Volkelts Ästhetik (3. Bd. 1914) keine nähere Angabe zu dem, was er „wesenhafte Selbsterlebnisse" nennt; doch wird über Volkelts Erlebnisbegriff in einem neuesten Werk später noch ausführlicher zu reden sein.

6. Dagegen versucht Müller-Freienfels in seiner Psychologie der Kunst[4]) wahrscheinlich zu machen, daß „gesteigerte Erlebnisfähigkeit" dasjenige sei, was das Erleben des Künstlers spezifisch von dem anderer Menschen unterscheide. „Alles Reinmenschliche" werde „tiefer, reicher und intensiver"[5]) erlebt. Und zwar sei es so, daß beim Künstler die Inhalte der Wahrnehmung und Vorstellung „weitere und tiefere Sphären der Emotionalität", „also die Gefühls- und Willenssphäre" tiefer ergriffen als beim Durchschnittsmenschen. Dadurch erst würden diese Inhalte aus objektiven Gegebenheiten zu persönlichem Erleben, denn das Wesen des Ich beruhe im Fühlen und Wollen.

Nun, man wird gewiß das Merkmal der besonderen Tiefe, Reichhaltigkeit, Intensität des künstlerischen Erlebens dankbar quittierend von Müller-Freienfels entgegennehmen, aber man wird selbstverständlich die Überzeugung beibehalten, daß mit diesem nächstliegenden Merkmal weder das Spezifische noch das Ganze des künstlerischen Erlebens erschöpft sei. Besonders tiefe, besonders eindringliche, besonders intensive Erlebnisse sind jedem Menschen möglich und sind für gewisse Entwicklungsstadien — Adoleszenz — sogar charakteristisch. Und wenn nun Müller-Freienfels fortfährt, daß zwar das Beobachten der bei den einzelnen Künstlern ausgebildeten Spezialfunktionen sehr lehrreich sei, aber nur verständlich werde mit der Grundannahme der prinzipiell größeren Emotionalität allen Erlebens, so verwischt er

[1]) „Leben, Erleben und Dichten." Internat. Monschr. f. Wiss., Ku. u. Technik, 1912, erweitert separat Leipzig 1912.

[2]) a. a. O. S. 14.

[3]) „Goethe". Leipzig 1913. 5. Aufl. 1923.

[4]) 1. Aufl. 1912, 2. Aufl. 1923.

[5]) a. a. O. 2. Aufl., S. 27.

damit gerade jenen von Nohl, Walzel, Simmel bereits herausgearbeiteten Faktor der spezifischen Einstellung und eben doch wohl in viel höherem Grade auch spezifischen Emotionalität, als Müller-Freienfels annimmt. Belege hierfür hoffen wir anderen Ortes in überzeugender Weise beizubringen.

7. Eine neue Nüance am Erlebnisbegriff hat Gundolf in seinem Goethebuch[1]) herausdifferenziert. Was Gundolf zunächst auf den ersten Seiten über die allgemeine Auffassung von Erleben und Schaffen sagt, so wie er sich diese allgemeine Auffassung konstruiert, das dürfte wohl im wesentlichen bereits in Simmels Goethe enthalten sein: die Tatsache, daß die Wirklichkeit für jeden eine andere ist, daß der Künstler in einer anderen Sphäre erlebt wie der „Banause" und derlei mehr. Schwieriger wird die Aufgabe, sobald man einmal versucht, gewisse symbolische Ausdrucksweisen von Gundolf ihrem Gehalt nach klar zu fassen. In einer etwas übertrieben polemischen Einstellung wird einleitend klar gemacht, daß es für die neue Betrachtungsart kein „Vorher und Nachher zwischen Erlebnis und Werk" gebe, daß beim echten Künstler nicht erstens erlebt und zweitens etwas daraus gemacht werde, daß in seinen Werken „nicht die Auslösungen, Abbildungen, Erläuterungen" des Lebens, sondern „Ausdruck, Gestalt, Form" des Lebens selbst zu sehen sei, „also nicht etwas, das diesem Leben folgt, sondern etwas, das in und mit und über ihm ist, ja was dies Leben selbst ist"[2]). Dieser eigentümliche Gedanke, der in der zugespitzten These mündet: „Der Künstler existiert nur, insofern er sich im Kunstwerk ausdrückt", dürfte, wenn wir ihn recht verstehen, eine Weiterbildung von Gedanken sein, die wir bei Nietzsche antreffen. In einem gestaltenden Bewältigen, Herr-werden und Formen sieht Nietzsche das eigentliche Leben und Erleben. In der Aktivität, nicht in der Reaktivität bestehe es. Und da übersieht Nietzsche wie auch hier Gundolf, daß es neben dem aktiven Gestalten auch ein höchst aktives Rezipieren, Aufnehmen, Auffassen gibt, ein Nehmen, das mit dem Geben in Wechselwirkung steht, ein Erarbeiten, ohne welches das Bearbeiten gar nicht denkbar ist oder nur kurzen Bestand hat. Sieht man nur im Gestalten das Erleben, so wird man zu bedenklichen Folgerungen gezwungen. Was bleibt der Rezeption, wenn nur die Produktion Erlebnis sein soll? Es führt dies zu eigentümlichen Gedanken, die wir später bei Utitz antreffen werden, nach dessen Ansicht das Schaffen erst das Erleben bringt, das im Leben versagt blieb. So geistreich dieser Gedanke ist, wird er sich uns doch als generell unhaltbar und nur für einen Typus gültig erweisen. Bei Goethe gerade hat diese Auffassung so gar keine Aussicht auf Erfolg, daß Gundolf mit dem Moment, wo er praktisch an seine Aufgabe herantritt, sofort doch Erleben und Werk gesondert zu betrachten beginnt und sogar „Grade der Unmittelbarkeit" findet, „womit Goethes Erlebnis in diesen Werken dargestellt wird"[3]). Also praktisch bleibt es auch für ihn bei einem Erleben, das im Kunstwerk dargestellt wird und mehr oder minder unmittelbar darin zum Ausdruck gelangt.

Die höchst bedeutsame Fortführung der schon bekannten Ideen durch Gundolf liegt indes an einer anderen Stelle. Gundolf hat als erster den Gedanken, daß das Erlebnis erst im Kunstwerk seine Durchbildung erfährt, dahin durchgedacht und konsequent entwickelt, daß er nun im Kunstwerk an dem gestalteten Erlebnis die formalen Elemente herausholte. Den psychischen Faktoren des im Kunstwerk zum Ausdruck gebrachten Erlebens war man natürlich vor Gundolf schon längst nachgegangen. Aber Gundolfs Scheidung von Urerlebnissen

[1]) F. Gundolf, Goethe 1. Aufl. 1916.
[2]) a. a. O. S. 1 f.
[3]) a. a. O. S. 16.

und Bildungserlebnissen erlaubte eine prinzipielle Scheidung zweier Sphären, zweier verschieden strukturierter Komplexe in den Erlebnisreihen, wie sie vorher nicht möglich gewesen war. Urerlebnis und Bildungserlebnis — was ist psychologisch damit gesagt und gewonnen? Zunächst ist klar oder soll durch Gundolfs einleitende Sätze klar werden, daß mit Erlebnis hier überhaupt nur jenes bedeutsame, die Dichtung aufbauende Erlebnis gemeint ist, dessen definitive Bestimmung noch immer nicht gelungen ist. Setzen wir dies voraus und betrachten im fertigen Kunstwerk das darin gestaltete Erlebnis, so zeigt sich, daß Ausgangspunkt und Gestaltung der Erlebnisse verschiedener Natur sein können. Die Kategorien hierfür in glücklicher Weise formuliert und abgegrenzt zu haben, ist Gundolfs unbestreitbares Verdienst. Unter Urerlebnis versteht Gundolf „z. B. das religiöse, das titanische oder das erotische — unter Bildungserlebnissen Goethes ... sein Erlebnis deutscher Vorwelt, Shakespeares, des klassischen Altertums, Italiens, des Orients, selbst sein Erlebnis der deutschen Gesellschaft“[1]). Die Exemplifikation macht zwar anschaulich, aber auch noch nicht begrifflich klar, was Gundolf vorschwebt. Zur begrifflichen psychologischen Bestimmung ist nur noch die kurze Bemerkung verwendbar, in der Gundolf „die Anschauung der Welt“ den „Gedanken über das Angeschaute“ entgegenstellt. Aber ganz so einfach dürfte der Unterschied nicht liegen. Denn was wäre an dem Bildungserlebnis noch Erlebnis in einem dem Urerlebnis vergleichbaren Sinne, wenn es nur Gedanken über Angeschautes enthielte. Und warum sollte andererseits nicht auch das Urerlebnis Gedanken über Angeschautes enthalten?

Der Unterschied, den Gundolf erfühlt und nur begrifflich nicht völlig präzisiert hat, ist vielmehr der. Während im Bildungserlebnis bereits geformte Welt, bereits Erlebtes neu erlebt, umformend erlebt wird, ist das Material des Urerlebnisses aller unmittelbar erlebbare, ewig ungeformte und ewig wieder neu zu formende Stoff des Lebens. Werden und Vergehen, Liebe, Schicksal, Gott, der Mensch, die Welt, das Leben — alle jene unmittelbaren Erfahrungen des inneren und äußeren Menschen kann man wohl mit Gundolf als Urerlebnisse bezeichnen. Das Bildungserlebnis dagegen knüpft an einen schon geformten Stoff an, ist die persönliche, eigene, neue Verarbeitung von bereits gestalteter, vielfach nur überlieferter Welt.

Durch die Scheidung von Urerlebnissen und Bildungserlebnissen gelangt ein Moment zur Geltung und bewußtem Ausdruck, das in der bisherigen Diskussion des Erlebnisbegriffes nur unvorteilhaft beurteilt werden konnte: die Bedeutung des Gedanklichen im Kunstschaffen. Nach Dilthey und selbst noch nach Nohl sieht es durchaus so aus, als könne für die eigentliche Kunst allenfalls zwar gedanklich verarbeiteter, aber jedenfalls primär geschauter, sinnenhaft erlebter Stoff einzig in Frage kommen. Am Bildungserlebnis sehen wir, daß der Weg möglicherweise auch durchaus umgekehrt vom gedanklichen Erfassen zum gefühlsmäßigen Erleben und zur sinnenhaften Veranschaulichung gehen kann. Allerdings dürfte Gundolf wohl recht haben, daß wo nicht doch schließlich ein Urerlebnis mit dem Bildungserlebnis zusammentrifft, das Werk im rein Allegorischen stecken bleibt und nicht Kunstwerk im höchsten Sinne wird. Man vergegenwärtige sich hierzu etwa, wie bei Goethe das Erlebnis der Iphigenie der Antike mit seinem persönlichen Erlebnis der Frau zusammenschmolz oder bei Feuerbach sein persönliches Erlebnis mit dem der Goetheschen Iphigenie. Leider kann auf Gundolfs höchst bedeutsame Kategorien des Allegorischen, Symbolischen und Lyrischen hier nicht weiter eingegangen werden. Aber wir halten fest, daß auch von gedanklichem und vorstellungsmäßigem Ursprung ein Weg zum künstlerisch fruchtbaren Erlebnis, zum Erlebnis im eigentlichen Sinne führen kann, und sind in der Anschauung bestärkt, daß von jeder Funktion her Erlebnisse fundiert werden können.

[1]) a. a. O. S. 27.

8. Ganz abweichend von den bisher besprochenen ist die Auffassung des Erlebnisbegriffes, welcher wir bei Utitz[1]) begegnen, der die ausführlichsten und sorgsamsten Überlegungen dazu angestellt hat. Wir finden zunächst einen an Simmel gemahnenden Ansatz, wenn wir lesen, wie der echte Künstler in seiner Lebensbetätigung und der ihm angemessenen Lebensform im Gegensatz zum Klatschenden geschildert wird. „Der wahre Künstler wirkt sich im Gestalten aus, weil dies sein eigentümliches Leben ist, zu dem seine Anlagen hindrängen; weil keine andere Lebensattitüde ihm dieses Ausströmen seiner Persönlichkeit gewährt"[2]). Aber nun liegt das Eigentümliche darin, wie dieser bekannte Gedanke fortgeführt wird. Nicht was der Künstler durchlebt hat, strömt er dann aus im Gestalten, nein, erst im Gestalten lebt er, nämlich das, was in der Realität durchzuleben ihn nicht reizt. „So weit sein Künstlertum reicht, wird er eben nicht durch die Ereignisse des Alltags ausgefüllt, durch das Wechselspiel von Erleiden und Handeln, sondern einzig und allein durch sein Schaffen." Also, um es in einer bekannten Formel auszudrücken, auf die Utitz selbst auch kurz Bezug nimmt: der Künstler gestaltet nicht sein Erlebnis, sondern seine Sehnsucht. So gestaltet er vielleicht gerade das, was ihm zu erleben versagt bleibt? Utitz hat einige Mühe, die Adlersche Theorie der Minderwertigkeit und ihrer Überkompensation mit all ihren Gefahren auf diesem Gebiet gegen seine These abzugrenzen. Schon Utitz' Ablehnung dieser Theorie zeigt uns den schwachen Punkt in seiner eigenen Theorie. Utitz wendet sich zunächst prinzipiell gegen jene gesamte auf Dilthey zurückführende Forscherreihe, die aus dem Erleben heraus das Werk zu verstehen, wohl gar abzuleiten meint. Wie kann ich die sachlich-logische Notwendigkeit des Werkes verstehen, wenn ich seine psychologische Genese kenne? fragt Utitz. Was hat die Betrachtung des Werkes, seiner Gestalt, seines Aufbaues davon, daß ich das Erleben kenne, durch das es angeregt wurde? Ganz gewiß, kein Verständiger wird sich diesem Gedanken verschließen, und kein Psycholog wird heute wie zu Meumanns Zeiten in den psychologistischen Fehler verfallen, die Analyse der Gestalt und Struktur des Werkes mit seinem Entstehungsprozeß zu konfundieren. Aber, fahren wir nun fort, indem wir leider Utitz's Argument gegen ihn selbst wenden müssen, was hat die Betrachtung des Kunstwerkes davon, daß sie weiß: nicht vor dem Schaffensprozeß, sondern erst im Schaffen erlebte der Künstler, was er gestaltete; vorher sehnte er sich nur danach, er hatte gar nicht entsprechendes Erleben, sondern im Gegenteil, er mußte auf das Erleben in der Realität verzichten, um es in der Phantasie während der Gestaltung in ungebrochener Kraft zu entfalten? Die Tatsache, daß das durchdringendste Erleben sich erst während des Schaffensprozesses einstellt, während des Versuches, das Erleben zu gestalten, haben, wie schon Dessoir bemerkte, alle geistigen Tätigkeiten gemeinsam. Man darf wohl darüber hinaus sogar sagen, daß es aller Tätigkeit des Menschen überhaupt eigen ist, nicht nur der geistigen, im Machen, im Gestalten, Herstellen, aktiven Zugreifen und Stellungnehmen intensiver und durchgreifender und wenn man will in gewisser Hinsicht „eigentlicher" erleben zu lassen als im bloß passiven Zuschauen und Rezipieren. Wie Utitz mit Recht auf der einen Seite Dilthey abwehrt, indem er sagt: mit dem Erleben ist noch nicht das Gestalten erklärt oder verstanden — wie er auf der anderen Seite Adler abwehrt und sagt: mit der Minderwertigkeit und Überkompensation ist noch nicht die positive Leistung als solche verstanden und begründet, genau so muß man schließlich Utitz selbst entgegenhalten: auch das Wissen, daß der Künstler das reale Erleben meidet — wenn es selbst so wäre — und erst im Gestalten erlebt, ist natürlich eine sekundäre Angelegenheit, wenn ich die Kunstgestalt als solche betrachte. Wie man es auch wenden mag, zum Schaf-

[1]) Im 2. Bd. der „Grundlegung der allg. Kunstwissenschaft" 1920. S. 162ff.

[2]) a. a. O. S. 194.

fensprozeß, der gegenüber der strukturellen Betrachtung des fertigen Kunstwerkes natürlich eine Sache für sich ist, zu ihm wird immer Erleben und Gestalten als eine Zweiheit von Komponenten gehören, sei es, daß das spezifische Erleben vor oder im Gestalten aufzusuchen ist.

Wir sehen bei Utitz dasselbe Bestreben, welches mit geringerer Ausführlichkeit, geringerem Beweismaterial und weniger systematisch fundiert schon bei Simmel auftrat, das Bestreben, die Zweiheit der Faktoren: Leben und Schaffen in eine Einheit zu verschmelzen und das Spezifische der künstlerischen Leistung eben dadurch zu erklären, daß was bei den anderen Menschen getrennt sei — Leben und Schaffen, Erleben und Gestalten — beim Künstler eine Einheit bilde. So kommen sie zu der Behauptung, das spezifisch künstlerische Erleben sei eben das, das erst im Gestalten aktuell wird. Aber Utitz selbst sieht bereits, daß er damit nicht auskommt. Auch der „Klatschende", so wie er ihn analysiert, hat schon diese Eigenheit, daß er erst in der Darstellung und Wiedergabe sein Erlebnis so recht genießt. Und wie wir bereits sagten, jedem menschlichen Schaffen ist es eigen, daß es die darin betätigten Inhalte und Funktionen erst recht zum Erlebnis gelangen läßt. Das Spezifische des künstlerischen Verhaltens soll nun noch durch zwei hinzukommende Momente mitcharakterisiert sein: erstens daß das Erlebnis nur und erst im Schaffen und vorher nicht durchlebt wird, und zweitens daß es im Schaffen sogleich objektiviert, das heißt vom Ich des Künstlers gelöst auftritt, nämlich sofern es künstlerisches Erlebnis ist, nicht jedes beliebige Erlebnis.

Sollte Utitz wirklich diese beiden Behauptungen aufrecht erhalten? Gerade die Exaktheit und das Eindringliche seiner Untersuchung bringen das Unwahrscheinliche dieser These, wenn sie so absolut formuliert wird, zum Bewußtsein. Der Künstler würde also danach — konsequent formuliert — alles was er gestaltet, nicht vorher durchlebt haben dürfen. Er würde ständig gewissermaßen das Gegenbild zu seinem Leben gestalten. Gundolf, der mit sehr ähnlichen allgemeinen Thesen beginnt, kommt sehr schnell davon ab, sowie er konkret Goethes Leben und Gestalten einmal darstellt. Gerade bei Goethe wird die These, daß er sein Sehnen und nicht sein reales Erleben darstellte, so ganz zunichte. Gerade Goethe hat ja wohl so umfassend erlebt wie kaum sonst ein Mensch und so sichtbar wie kein anderer den Ertrag vorangegangener Erlebnisse und Erfahrungen im Werk gestaltet. Er selbst beruft sich auch in zahlreichen Aussprüchen auf diese Tatsache. Aber seien wir genau: gewiß, der Sinn eines Erlebens und seine ganze Tiefe und seine Einzelheiten — all dies mag ihm wie jedem Schaffenden erst im Gestalten aufgegangen, erst im Gestalten wirklich zum Erlebnis geworden sein. Trotzdem wird man nie von ihm behaupten können, daß er um des Gestaltens willen etwa das reale Leben mied, wie es Utitz in einigen Aussprüchen anderer Dichter und Künstler belegt. Goethe hatte die Kraft zu leben und zu schaffen, und wie Gundolf am trefflichsten zeigte, sein Leben ebenso zu gestalten wie sein Werk. Es dürfte also wohl nur eine gewisse vitale Schwäche, ein geringerer Umfang der Lebensmöglichkeit und seiner Breite sein, wenn das Lebengestalten das reale Leben ausschließt, wenn das Kunstschaffen aus Mangel an realem Erleben und Sehnsucht nach ihm aufbaut. Es dürfte nur ein Künstlertyp, nicht der Künstler überhaupt sein[1]). Schon einer der Künstleraussprüche, die Utitz zu seinen Gunsten zitiert, belegt eigentlich mehr unsere Annahme als die seine. Rodins Ausspruch[2]) zeigt, meine ich, klar, daß sein Gestalten an das Erleben anschließt, nicht es ausschließt. „... Von einem geliebten Wesen getäuscht, wankt er (der Künstler) zunächst, wie unter einem Schlage, dann jedoch, wenn er sich erholt hat, betrachtet er den Treulosen als ein schönes Beispiel von Niedertracht und er begrüßt die

[1]) Vgl. hierzu übrigens Ermatinger, „Das dichterische Kunstwerk" 1921. S. 42ff.
[2]) S. 209f.

Undankbarkeit als eine Erfahrung, um die seine Seele reicher geworden ist." Er wankt zunächst — also er erlebt sie doch wohl. Dann aber setzt ein neuer Prozeß ein: er betrachtet. Das heißt, er löst das Erlebnis schon von seinem Ich und faßt es als Objekt ins Auge. Und damit stehen wir nun plötzlich an derselben Stelle, wo Dilthey stand. Dies ist genau das, was Dilthey meint, wenn er Shakespeare oder Dickens analysiert, ihre betrachtende Hingabe an das Erlebnis als solches. Sie, Shakespeare und Dickens, so beschreibt er uns, stürzten sich in das Leben um sie herum, ohne ihres Ich und seiner Affekte zu achten, hingegeben an den Anblick der Dinge um sie herum. Gewiß, das ist es. Nur daß ein Typus von Künstlern aus der Ferne, in der Ruhe, von einem objektiven Blickpunkt aus, besser zu beobachten und aufzufassen glauben mag, als wenn er in das Getriebe der Welt mit verwickelt wird, während ein anderer Typus, ein vital stärkerer, unmittelbarerer, auch die Verwicklungen des Lebens nicht scheut, nicht fürchtet, seine Objektivität in den Verwicklungen des Lebens zu verlieren, sondern mitten im Leben der ruhige Beobachter bleibt oder immer wieder zu ihm werden kann. Aber was wir Utitz danken, ist daß durch ihn wiederum ein neues Moment des Erlebens klar hervorgetreten ist. Es wird deutlich, daß das künstlerische Erleben nicht das praktische Verwickeltsein in Lebensprozesse ist, sondern ob in ihnen drin oder ihnen gegenüberstehend, ihr betrachtendes Erfassen, ihr, man möchte sagen, phänomenologisches Erfassen. Denn auch die Objektivierung als solche genügt noch nicht, um das Spezifische zu bezeichnen. Auch der Gelehrte, der Philosoph objektiviert, ja in psychologisch exaktem Sinne objektiviert jeder reine Denkakt, indem er den Gegenstand vom Ich löst. Auch der Gelehrte sucht, wenn er Gegenstände betrachtet, von seiner zufälligen Ichbeziehung zu ihnen abzusehen, sie zu objektivieren. Die unterschiedliche Art, in welcher Gelehrte und Künstler ihr Erlebnis objektivieren, bedarf besonderer Untersuchung. Hier soll uns genügen festzustellen, daß ein spezifischer Objektivierungsprozeß, wie ihn Utitz uns anschaulich schildert — auch Walzel ging schon darauf ein — dem künstlerischen Erleben mitgegeben ist. Wir kommen darauf an anderer Stelle zurück.

9. 1921 widmete Ermatinger dem Erlebnis eigentlich, kann man sagen, ein ganzes Buch[1]). Er bestimmt den Erlebnisbegriff wiederum in neuer Weise und zwar trotz seiner Antipathie gegen die Psychologie in rein psychologischer Weise. Ermatinger geht aus von dem Gegensatz: Ich und Welt. Die schöpferische Eigenkraft und Eigenart des Ich steht „den ihm von außen zuströmenden Inhalten und Werten der geschichtlichen (im weitesten Sinne des Wortes) Überlieferung des menschlichen Gesamtich"[2]) gegenüber. Es gibt die zwei Grenzfälle, daß das Ich völlig diesen Konventionen unterliegt und seine Eigenart der „Welt" gegenüber nicht zum Ausdruck bringt und daß umgekehrt die rezeptive Komponente ganz fehlt und das Ich eigensinnig versucht, nur sich durchzusetzen. Beides seien unproduktive Haltungen, produktiv sei nur die Synthese beider Einstellungen, also der Mensch, der sich mit der Welt auseinandersetzt. Diese Auseinandersetzung vollzieht sich im Ich, sie ist „das Erleben". Dieses schöpferische Erleben sei gekennzeichnet durch einen doppelten Prozeß. Das „Offensein der empfindlichen Sinne", das „sich Einsfühlen mit der Welt und das An-sich-Raffen ihrer innersten Werte"[3]) ist die eine Seite. Damit es zur Gestalt kommt, müssen aber „dem Drange des Gefühls, dessen Wesen Schrankenlosigkeit ist," Grenzen gesetzt werden, „wenn seine schöpferische Kraft nicht im Unendlichen verströmen und erlahmen soll. Dieses Abkühlende, Grenzensetzende, Mephistophelische ist der Verstand. ... Er stellt die nötige Distanz zwischen Ich und Ding her,

[1]) Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig 1921. [2]) a. a. O. S. 8. [3]) a. a. O. S. 12.

teilt die Nebel des Gefühls, die das Ich im Erlebnis umwogen und schafft die Klarheit, in der das schöpferische Ich das Ding, das im Gefühlszustand noch an sein Inneres gebunden ist, von sich loslösen und als Gegenstand sich gegenüberstellen kann"[1]). Also wie es später noch mehrfach zusammengefaßt heißt (S. 20 und 14): Empfindung und Gefühl mit Einschluß des Willens (Gefühlsdrang nennt es E.) auf der einen Seite, auf der anderen Verstand als das objektivierende Element. Phantasie nennt E. das Zusammenwirken dieser Funktionen. Also „der schöpferische Prozeß beginnt beim Dichter nicht bei der Konzeption des Werkes oder gar erst beim bewußten Gestalten, sondern viel früher: bei der Schaffung des allgemeinen Weltbildes in der Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt, beim Erleben"[2]). Noch auf eine andere Formel sucht Ermatinger seinen Gegensatz zu bringen: Glauben und Wissen. „Glauben ist ein unmittelbares Verhältnis zu den schöpferischen Urkräften des Lebens, die der Gläubige in sich fühlt, ... sein Blick ist schaffend nach vorwärts gerichtet ..."[3]). „Wissen dagegen ist ein mittelbares Verhältnis zu den schöpferischen Kräften des Lebens. Es vollzieht sich im Bereich der Sinne und des Intellekts und sein Vorratshaus ist das Gedächtnis." „Wissen — auch wo es als bloß äußerliche Sinnenbeobachtung in uns eingeht — besteht aus Urteilen und Kenntnissen, die wir nicht selber in der unmittelbaren Auseinandersetzung unseres Ich mit der Welt gewonnen und geformt haben"[4]). Diese letztere Gegeneinanderstellung dürfte wohl wenig günstig das Dynamische des Erlebnisprozesses auf eine gewissermaßen statistische Formel gebracht haben. Aber wir verstehen, was gemeint ist. „Erlebt, d. h. zum wirklichen Leben erschaffen wird ein Stoff nur dann, wenn er in das Innerste unserer Seele einzudringen vermag"[5]), und das ist nach Ermatingers Analyse der Fall, wenn Gefühl und Wille sich des Empfindungsmaterials bemächtigen, und danach erst der Verstand begrenzend, objektivierend eingreift. Während die Empfindung unerlebt in das Wissen eingeht, wo nicht die produktiven Elemente von Gefühl und Verstand sich betätigen. So etwa dürften die oben zitierten Sätze zu verstehen sein. Diese Gedanken, die der modernen Psychologie durchaus nicht so fern stehen, wie Ermatinger meint, würden im Sinne dieser Psychologie doch noch näher auszuführen sein. Zum Beispiel bleibt bei Ermatinger einstweilen unklar, wie jener eine Bestandteil des Intellektes, der produktive, begrenzende Verstand klar zu scheiden ist von dem unproduktiven bloßen Wissen. Zunächst ist bei näherem Zusehen evident, daß zum Bestande des Wissens nicht nur das sinnlich Aufgenommene, dem Gedächtnis Einverleibte, sondern auch das Durchdachte, Verstandene gehört, und sogar noch mehr, auch der Niederschlag echten Erlebens, die Lebenserfahrung, kann zum Bestande des Wissens gehören und tut es auch. Wenn also auch das Wissen als etwas Statisches in sich zunächst Unlebendiges, durchaus nicht zu verwechseln ist mit dem lebendigen Denkakt, der schöpferischen Funktion, so ist doch wohl zu beachten, daß der Denkakt jederzeit den Fond von Wissen verlebendigen, dem lebendigen Denkprozeß einverleiben kann. In diesem Sinn ist das Wissen ein Teil des zur Produktion unerläßlichen Stoffes, ein Teilstück „Welt" in Ermatingers Sinn, an dem die schöpferische Kraft sich betätigt, ohne welches ihr Stoff zur Formung fehlte.

Vergleichen wir nun Ermatingers Auffassung mit den vorangegangenen, so zeigen sich vor allem folgende auffallende Unterschiede. Das vorher stets wiederholte Bestreben, das künstlerische Erleben als eine spezifische Erlebensform herauszuheben, wird in Ermatingers Erlebnisbegriff aufgegeben. Es wird das schöpferische Erlebnis schlechthin betrachtet. Damit fällt jenes Moment des passiven Schauens und Lauschens, das Dilthey als so spezifisch künstlerisch empfand, zu Gunsten einer sehr aktiven Fassung des Momentes. Oder genauer beschrieben. Wir sehen jetzt verschiedene Ausschnitte des künstlerischen Verhaltens. Was Dilthey uns so gern und meisterhaft beschreibt, ist jenes spezifische Stadium der Rezeption,

[1]) a. a. O. 12f. [2]) a. a. O. S. 29 [3]) a. a. O. S. 35. [4]) a. a. O. S. 36. [5]) a. a. O. S. 33.

dieses hingegebene, nicht wertende, Aufnehmen der Welt ins Innere, dieses Schauen und Lauschen. Was Ermatinger hinzufügt — Nohl, Simmel, Gundolf deuten es bereits an — ist die schon hierin sich bekundende Aktivität, jenes Vorzeichen gewissermaßen vor dem rezeptiven Verhalten, das nicht blind, ziellos und nur scheinbar völlig passiv, in Wirklichkeit aber durch starke Determinationen, durch „Aufgaben", durch vorangehende Einstellung bestimmt ist. Hiermit haben wir das psychologische Moment klar herausgearbeitet, dessen Wirksamkeit in aller produktiven Tätigkeit Selz exakt bestimmte[1]). Die spezifische Gestaltungskraft des Künstlers gibt ihm eine spezifische Determination für sein Erleben. Die Gestaltung, die seine Aufgabe ist, determiniert sein Erleben im Sinne eines Zuschauens, Aufnehmens und Verstehens. Es ist dies gewissermaßen der erste Akt, der erste Teil seiner Aufgabenerfüllung. Der zweite Akt, der durchaus, wie wir von Simmel, Gundolf, Utitz lernen konnten, nicht zeitlich sekundär sein muß, sondern nur und auf alle Fälle sachlich und begrifflich vom ersten zu trennen ist, ist die gestaltende Verarbeitung und Auseinandersetzung, das Abstandnehmen, gegenständlich und den Gegenstand in seinen eigenen Bedingungen Sehen, wohl auch ein Stellungnehmen und Bewerten. Wir sind also wiederum um einen Schritt weiter gekommen.

10. In der Fortsetzung dessen, was hier hinzuzufügen bleibt, liegt gerade, was Volkelt über das Erleben 1922 bemerkt[2]). Wenn Ermatinger einen Akt, den wir am besten mit „Lernen" bezeichnen, nämlich die Aufnahme, die einfach aus den Sinnen in das Gedächtnis und Wissen führt, abtrennt von dem Erlebnis, das den Eindruck zunächst gefühlsmäßig verarbeitet, so ist damit der Ansicht Ausdruck gegeben, daß das Gefühl dem Kern des eigenen Wesens näher liegt als das rein Intellektuelle. Volkelt drückt die besonders nahe Beziehung des Erlebens zum eigenen Wesen so aus, daß er sagt, das Erleben sei ein „mit betonter Ich-Zugehörigkeit vor sich gehendes Erfahren"[3]). Das sinnlich Wahrgenommene trete rein gegenständlich vor unser Bewußtsein. Erlebnis wird etwas „durch die Gemütsbewegung, die sich an das Gesehene schließt." „Gefühle, Stimmungen, Affekte, Strebungen, Willensakte fallen in die Sphäre des Erlebens." Der Erlebnischarakter sei in um so höherem Grade vorhanden, „je stärker sich uns die Ich-Zugehörigkeit fühlbar macht."

Man könnte nach dem Gesagten meinen, daß der Gefühlscharakter als solcher die betonte Ich-Zugehörigkeit sichert und ein Erlebnis ausmacht. Dem dürfte aber wohl kaum so sein. Kein Zweifel, daß die Gefühle und mehr noch die Strebungen in höherem Maße icherfüllt sind als Wahrnehmungen und Denken. Aber wir haben doch nicht immer ein Erlebnis (im besonderen Sinne, in dem wir davon stets sprechen), wenn wir irgend etwas fühlen. Im Gefühl als solchem kann der Erlebnischarakter doch noch nicht begründet sein.

Aber überlegen wir: wann hat man denn ein Erlebnis? Die erste Liebe ist bekanntlich ein großes Erlebnis und wie sie gibt es viele Erlebnisse, die zweifellos im Gefühl wurzeln, bei denen Schmerz oder Glück als solche in besonderer Tiefe und Kraft, in ihrer ganzen Wesenheit aufgehen. Aber genau so gibt es ausgesprochen Erlebtes auf sinnlichem oder intellektuellem Gebiet. Die Harmonie von Farben oder Klängen oder die intensive Leuchtkraft einer Farbe kann in ihrer besonderen Wesenheit erlebt werden. Oder mehr: der Sinn einer oft gehörten Redewendung, eines Sprichwortes kann mir plötzlich an einem markanten Beispiel zum Erlebnis werden. Oder eine bisher noch nicht erfaßte Relation zweier Gedanken kann mir erlebnismäßig aufgehen. So gibt es Erlebnisse, die in allen Funktionen wurzeln, und gewiß

[1]) „Die Gesetze des produktiven Denkens und des Irrtums." Bonn 1922.

[2]) Die Gefühlsgewißheit. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung. München 1922.

[3]) a. a. O. S. 60.

wird es so sein, daß sie unter starker Ichbeteiligung und mit intensivem Gefühl vor sich gehen, aber ihr Kern ist, daß sich in ihnen irgendein Stück Welt oder Leben oder Seele ihrem Sinn oder ihrem innersten Sein und Wesen nach zum ersten Mal erschließt, zum ersten Mal für den Erlebenden. Produktiv aber, um es gleich beizufügen, ist nur das Erleben, das überhaupt und auch für die anderen einen Zug des Lebens aufschließt, wie schon Dilthey andeutete und wir oben schon ausführten. Ähnlich dürfte gemeint sein, was (11.) Th. A. Meyer in seiner „Ästhetik" 1923 kurz über das Erleben ausführt[1]).

In der kritischen und referierenden Betrachtung der kunstwissenschaftlichen Anschauungen über den Erlebnisbegriff haben wir bereits die Momente angedeutet, bei denen eine exaktere psychologische Betrachtung nun einzusetzen haben wird. Die Art der Einheit und Abgeschlossenheit des bedeutsamen Erlebens, die Art des Zusammenhanges von Erleben und Gestalten beim produktiven Erleben, wozu die Aufgabestellung, Inhalt und Methode der Auslese und die spezifische Objektivierung gehören, die Funktionsgrundlage, die Art, wie das Wesenhafte erfaßt wird und eventuelle objektive Kennzeichen des bedeutsamen Erlebens — das sind die Grundprobleme, die eindringlicher Behandlung warten und bedürfen.

MUSIKHISTORISCHES ZU HOFFMANNS „KATER MURR".

Von

EUGEN SCHMITZ.

Im Gegensatz zu den ganz besonders auf musikalischen Ton gestimmten Bruchstücken der Kreislerbiographie gelten die mit jenen verflochtenen Tagebuchblätter des Katers Murr als eine der wenigen Arbeiten E. Th. A. Hoffmanns, die von dem Musikertum des großen Romantikers keine Kunde geben. Und doch fehlt auch ihnen der musikalische Anhauch nicht ganz; er kommt vor allem zum Ausdruck in jener kleinen Satire auf die zeitgenössische Musik, zu der die Erzählung von einem nächtlichen Konzert der Katzen gestaltet erscheint. Kater Murr trifft sich mit seiner Geliebten Miesmies abends auf dem Dache. Ein zweiter Kater kommt dazu. Und nun werden gemeinsam Arien, Duette, Terzette gesungen. Dabei kühlt Hoffmann zunächst sein Mütchen an Rossini[2]). Miesmies singt nämlich die Arie aus „Tancred": „Di tanti palpiti". „Von der heroischen Stärke des Rezitativs stieg sie herrlich hinein in die wahrhaft kätzliche Süßigkeit des Andantes. Die Arie schien ganz für sie geschrieben" bemerkt Murr dazu, womit denn seitens Hoffmanns dieses weltberühmte Gesangsstück des italienischen Meisters mit einer ironischen Geste zur — „Katzenmusik" gestempelt ist. „Nun stimmten wir," heißt es dann weiter, „noch ein Duett an aus einer ganz neuen Oper, das ebenfalls herrlich gelang, da es ganz und gar für uns geschrieben schien. Die himmlischen Rouladen gingen

[1]) Stuttgart 1923, S. 308ff.

[2]) Der Name Rossinis ist so wenig genannt wie der der Oper. Trotzdem hätte Carl Schaeffer („Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen" Marburg 1909) die Stelle vermerken sollen. Schaeffers verdienstliche Arbeit bedarf überhaupt noch mancher Ergänzung: auch unter den Händel-Citaten fehlt eine Murr-Stelle (Werke X, 217), unter den Steffani-Citaten der Hinweis auf die „Fermate" (Werke V, 62) u. ähnl.

glanzvoll aus unserem Inneren heraus, da sie meistenteils aus chromatischen Gängen bestanden." Dieser Seitenhieb dürfte vielleicht der just bekannt gewordenen Oper „Zemire und Azor" von Louis Spohr gelten, in der sich bewußte Rossini-Nachahmung mit einer etwas manieristischen, deutsch-romantischen Chromatik mischt. Doch ist das nur eine Vermutung. Dagegen ist es mir gelungen, den noch ausstehenden Quellennachweis für den am eingehendsten zitierten Katzengesang zu finden, das von Murr und Miesmies angestimmte „zärtliche Duett":

Bei meinem ersten Blick
Flog dir mein Herz entgegen.

Hoffmann gibt nur diese beiden Verse wieder und nennt weder den Namen des Komponisten noch den des Werkes, der auch bis heute der Hoffmannforschung unbekannt geblieben ist. Durch einen glücklichen Zufall bin ich ihm auf die Spur gekommen. Die beiden Verse bezeichnen den Anfang eines Duettes für Tenor und Sopran aus der 1786 zu Paris uraufgeführten Oper „Azémia ou les Sauvages" von Nicolas d'Alayrac, die in Deutschland in einer Übersetzung von Schmieder unter dem Titel „Die Wilden" verbreitet war. Nach Berichten der „Allgemeinen Musikzeitung" ist dieses Singspiel noch in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Berlin sehr beliebt gewesen[1]); ausgewählte Stücke daraus sind auch im Berliner Verlag Rellstab im Klavierauszug erschienen. Das Duett, ein Liebeswechselgesang zwischen der Heldin Azemia und ihrem Geliebten Prosper steht als Nr. 3 in der Partitur; der vollständige Text der ersten Strophe lautet:

Bei meinem ersten Blick
Flog Dir mein Herz entgegen.
Ich wünsch' Dich jeden Augenblick,
Folg' Dir auf allen Wegen.
Ich glüh' und weiß nicht, was mir fehlt,
Ich fühl' und liebe, was mich quält,
Doch das Geheimnis zu enthüllen
Und meine Wünsche zu erfüllen,
Vermag ich nicht.
Ach eine innre Macht,
Ihr widerstehen kann ich nicht,
Sie reißt mich allgewaltig zu Dir hin!

Diesen reichlich banalen Worten entspricht die leirige triviale Cdur-Melodie, die die Grazie des französischen Singspiels nicht gerade von ihrer besten Seite zeigt:



Besonders viel hat Hoffmann für die französische Singspielmusik anscheinend überhaupt nicht übrig gehabt. Zwar findet er in seiner 1813 erschienenen Rezension von Boieldieus Oper „Der neue Gutsherr" ein paar gut charakterisierende freundliche Worte für die Gattung als solche, aber ihrer älteren Meister Duni, Monsigny, Gretry und d'Alayrac hat er nie Erwähnung im reichverzweigten musikalischen Beobachtungsfeld seiner Schriften und Dichtungen getan[2]). Und doch hat gerade d'Alayrac eine gewisse praktische Rolle in seinem Leben gespielt. Mit der Leitung eines Werkes von diesem Komponisten trat Hoffmann nämlich seine Tätigkeit

[1]) Vgl. z. B. Allg. Musikztg., Jahrg. 11 (1808/09) Seite 11.

[2]) Von Gretry zitiert er nur einmal dessen Memoirenwerk in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors".

als Musikdirektor der Seconda'schen Operntruppe zu Leipzig an. Unterm 24. Mai 1813 lesen wir in seinen Tagebüchern: „Zum erstenmahl Probe am Flügel gehalten vom schwarzen Schloß von Daillerak mit Glück ...“ und am nächsten Tag: „Abends Vorstellung, es ging alles gut bis auf das Finale des zweiten Akts ... — mir wurde übel und schwindligt — Als ich zu Hause kam gleich zu Bette —“[1]). Dieses Werk d'Alayracs, das 1798 zu Paris erschienen war, hieß im Original „Le château de Monténéro“. Auch in Dresden hat Hoffmann später, am 14. September 1813, inmitten napoleonischen Schlachtenlärms nochmal etwas von d'Alayrac dirigiert; wenigstens dürfte die Tagebuchnotiz[2]): „Abends Vorstellung des „Geheimnisses“ und des „Gefangenen“ sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf d'Alayracs beliebten Operneinakter „Adolphe et Clara, ou les deux prisoniers“ (Paris 1799) beziehen.

Daß es nicht vorwiegend freundliche Erinnerungen sind, die sich an seine praktische Beschäftigung mit d'Alayrac knüpfen, hat Hoffmann, der in solchen Dingen Stimmungsmensch war, schwerlich vergessen. Und daß seine guten Berliner an den etwas kindlichen und überlebten Melodien des französischen Kleinmeisters so lange festhielten, mußte den Widerspruch des Mozartianers und Beethovenpropheten, des Gluck- und Spontiniverehrers erst recht reizen. So ist das boshafte Zitat in der Katzenkonzertszene des „Murr“, das damals in Berlin natürlich allgemein verstanden wurde, ohne weiteres begreiflich.

ZUR FRAGE DER GOTISCHEN MONUMENTALITÄT.

Von

WILHELM WORRINGER.

Wir sind gewohnt, in der gotischen Kathedrale die vollkommene Zusammenfassung und apotheosenhafte Steigerung aller geistigen und künstlerischen Inhalte des hohen Mittelalters zu sehen. Ein gotischer Dom erscheint uns seiner ganzen Idee nach als die höchst denkbare architektonische Monumentalisierung mittelalterlicher Geisteshaltung und immer wieder hat es die geschichtliche Deutungslust gereizt, die vollständige Analogie nachzuweisen, die zwischen dieser Summe architektonischer Weisheit und der Summa theologisch-kirchlicher Weisheit besteht. Das Wort von der steinernen Scholastik ist ja in dieser Beziehung zum immer wiederholten Schlagwort geworden, und da andererseits nie vom Inneren eines gotischen Domes gesprochen wurde, ohne daß der Begriff der Mystik dieser Raumwirkungen in den Mittelpunkt der schöpferischen Nachdeutung gestellt wurde, scheint gerade in diesem Doppelklang von Scholastik des Außenbaues und Mystik des Innenbaues wirklich die Summe der hochmittelalterlichen Wesenskräfte gezogen zu sein. „Als würden sie gar nicht auf dem Boden stehen, erheben sich die gotischen Dome in schrankenlosem Vertikalismus riesengroß und doch nicht schwer über den Städten, im Raume aufgelöst, freiwachsend wie die vegetabile Natur und doch bis zur letzten Fiale zusammengehalten durch eine immanente Ordnung, die wie das göttliche Gesetz und die es stellvertretende geistliche und weltliche Autorität im staatlichen und kirchlichen Leben alles regelt und zu einer universellen und ideellen Einheit zusammenfaßt“[3]).

[1]) E. Th. A. Hoffmanns Tagebücher, herausgg. v. Hans von Müller, Berlin 1915, Seite 200.
[2]) a. a. O., Seite 222.
[3]) Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. 1918.

Diese tiefe Symbolhaftigkeit des gotischen Kathedralaufbaues zugegeben bleibt eine Zweifelsfrage, die anzudeuten der Zweck dieser aphoristischen Bemerkungen ist. Sie lautet: gibt uns die Anerkennung der gotischen Dome als höchste und vollkommenste Repräsentationsschöpfungen hochmittelalterlicher Geisteshaltung auch ohne weiteres das Recht, diese architektonischen Gestaltungen in strengem Formsinne als monumental zu bezeichnen? Wenn monumental nicht nur ein wahllos gebrauchtes Epitheton der Bewunderung ist, sondern eine ganz bestimmte Kategorie der künstlerischen Wertskala bedeutet, ist es nicht nur möglich, sondern sogar notwendig, den Anspruch der Gotik auf den Monumentalitätsbegriff zu überprüfen. Um Mißverständnisse zu vermeiden: sollte die Antwort auf diese Frage negativ ausfallen — und sie wird negativ ausfallen — so wäre damit natürlich an der Wundertatsache der gotischen Kathedralschöpfung noch nicht ohne weiteres eine abschätzige Wertkritik geübt. Das würde nur dann der Fall sein, wenn feststände, daß Monumentalität das Höchste aller möglichen Wertprädikate darstelle. Und das sei offen gelassen, obwohl gerade das architektonische Schaffen eine Bejahung dieses Zusammenhangs zwischen höchstem Wert und höchster Monumentalität herausfordern könnte. An und für sich aber soll hier nur protestiert werden gegen eine zwar naheliegende, aber bei strengerer Einsicht unstatthafte Vermengung und Verwischung von Begriffen, die ihre ganz bestimmte eigene Wesenssphäre haben und die darum bei sorglosem Durcheinandergebrauch die Erkenntnis der Wesenszusammenhänge schon an der Oberfläche verunklären. Höchste Repräsentativität und höchste Monumentalität sind nicht ohne weiteres gleichbedeutend.

Die Problemstellung entbehrt jeder Unterlage, solange nicht geklärt ist, welcher Begriff von Monumentalität hier als Maßstab angelegt wird. Keine ästhetische Begriffsdogmatik soll darauf Antwort geben. Unter Verzicht auf alle Spekulationen und Reflexionen über das Wesen des Monumentalen sei hier schlechthin von einem Begriff des Monumentalen Gebrauch gemacht, der sich mit ganz wenigen Worten umschreiben läßt und über den sich also leicht Verständigungseinheit herbeiführen läßt. Das Einzige, was hier als Wesensbedingung des Monumentalen gelten soll, sei der Tatbestand einer inneren Größe, deren Voraussetzung elementare Einfachheit aus makrokosmischer Gesinnung ist. Nur aus dieser inneren Größe und überzeugungsklaren Einfachheit einer Gestaltung gewinnen wir jene Gewißheit des Notwendigen, Ruhigen und Bleibenden, die wir in dem Wort Monumental zusammenfassen. Das Wort von der monumentalen Ruhe ist in diesem Sinne schon eine Tautologie: das Monumentale ist immer ruhig. Ja, so wäre schon die unendliche Bewegtheit des architektonischen Kräftespieles, die zudem bei der Gotik in einer ganz einseitigen vertikalen Richtung verläuft, streng genommen ein Einwand gegen ihren Rechtsanspruch auf Monumentalität. Man wird Bedenken tragen, die Bewegung eines Springbrunnens — und sei es des riesenhaftesten — als monumental zu bezeichnen. Ja, man wird im Gegenteil einen Springbrunnen, der über ein gewisses Maß der Höhensteigerung hinausgeführt ist, eher als unnatürlich und darum als monströs empfinden. Man wird fühlen, daß gerade das Labile der Bewegung an ein gewisses natürliches Maß gebunden ist. Auch die Bewegtheit der gotischen Kathedrale hat für den Eindruck den Gefühlston des Labilen. Nicht umsonst spricht man von einer strömenden Bewegtheit dieser steinernen Energiemassen und von einer „erfrorenen Musik". Nicht umsonst spricht Dvořák von dem Vegetabilen des architektonischen Wuchses. Der Aggregatzustand des Ganzen ist der einer Flüssigkeit in Stein oder, besser gesagt, einer Flüssigkeit trotz Stein. Denn für das unmittelbare Erlebnis spricht der Steincharakter der gotischen Kathedrale nicht mit. Ebensowenig bestimmt das Statisch-Konstruktive ihres Aufbaues den naiven Eindruck. Vielmehr arbeitet

ihre konstruktive Dialektik so differenziert und verschwiegen, daß niemand gleich dazukommt, sich auf den Gedankengang dieser konstruktiven Künstelei einzulassen. „Betrachten wir das Gebäude von innen, so scheint es unbegreiflich, wie auf so zerbrechlichen Trägern die Deckengewölbe ruhen können; und betrachten wir es von außen, so erhalten wir keine Antwort, was der gewaltige Kraftaufwand der Streben denn eigentlich soll. Wir werden im einen wie im anderen Falle auf ein Jenseits hingewiesen, das wir nicht sehen. Die Auflösung des Rätsels erfolgt zwar endlich, aber nicht durch die Kraft unmittelbaren Empfindens, sondern durch Belehrung des Verstandes"[1]). Also das Erlebnis geht nicht über ein unmittelbares Weil, sondern über ein sehr mittelbares Trotzdem, d. h. trotz aller statisch-konstruktiven Bedingtheiten ist es hier mit feiner Täuschungskunst erreicht, den Charakter des Stabilen unmerklich umzubiegen in den Charakter einer freiströmenden Labilität. Man hat von einer unendlichen Melodie dieser in Stein ausgedrückten Bewegung gesprochen: ist Melodie nicht etwas durchaus Untektonisches, Labiles und kann es eine monumentale Melodie geben? Und weiter: klingt nicht mit dem Begriff Labil gleich der Schwesterklang des Lyrischen auf? Sollte nicht die gotische Kathedrale vielleicht eine riesenhaft vergrößerte Lyrik sein, monströs für das strenge Urteil wie ein riesenhaft vergrößerter Springbrunnen? Und hat nicht andererseits der Monumentalitätsbegriff seinen ebenso selbstverständlichen Schwesterklang im Begriff des Epischen? Will jemand von einem gotischen Dom als von einer steinernen Epik reden? Dieser Begriff von steinerner Epik ist in dem Augenblick zu Ende, wo die Romanik zu Ende ist...

Auf einen Einwurf muß geantwortet werden. Es war vorhin gesagt worden, einseitige Bewegtheit sei an sich unmonumental. Da könnte als Gegenbeweis auf die ägyptische Pyramide verwiesen werden, über deren schlechthin elementaren Monumentalitätscharakter doch keine Meinungsverschiedenheit aufkommen kann. Aber liegt hier überhaupt eine Bewegtheit vor? Das muß unbedingt verneint werden. Für den Ägypter war die Pyramide bewegungslos wie seine Statuen. Ihre großen nackten Dreiecksflächen sprachen eine solche Sprache des Unbedingten, daß in ihre erhabene Ruhelage und Geschlossenheit nur moderne Romantik eine äußerliche Transzendenzbewegung hineinlegen konnte. Zwischen einer gotischen Kathedrale und einer ägyptischen Pyramide gibt es trotz des gleichen Richtungsverlaufes von unten nach oben und trotz der Gipfelung in eine zusammenfassende Spitze kein tertium comparationis. Ein anderes könnte es schon mit den babylonischen Bauten (Zikkurats) sein, deren Erinnerung im biblischen Turmbau von Babel nachlebt. Lag nicht in diesen Werken auch etwas von dem hybriden, mehr monströsen als monumentalen Charakter, den unter Umständen ein gotischer Dom für eine empfindlichere Resonanz haben kann? Es macht nachdenklich, bei Goethe zu lesen, wie er in seinem Panegyrikus auf Erwin von Steinbach das Straßburger Münster einen Babelgedanken nennt. Aber schließlich wissen wir zu wenig sicheres über den Aufbau dieser Zikkurats, um hier mit festen Vorstellungen arbeiten zu können.

In Parenthese: das Wort hybrid floß nicht zufällig in die Feder. Dieser Begriff wird ja immer als fragender Unterton mitklingen, wenn von dem Problem der großen Turmbauten überhaupt die Rede ist. Diese Turmriesen haben alle sozusagen ein doppeltes Gesicht: ein Demutsgesicht und ein Hochmutsgesicht. In diesem Auftürmen von Steinen, bis sie den Himmel erreichen, liegt nicht nur höchstes Hinstreben zu Gott in der Gebärde demütiger Sehnsucht, nein, auch ein Stück hybrides Machtbewußtsein und ein Stück menschlicher Vermessenheit liegt darin. Was als Gottes*stolz* aus Steinen gedacht ist, kann leicht einen gefährlichen Bedeutungswandel annehmen und zu einem „Gottes*trotz* aus Steinen" (Werfel) werden.

[1]) Dehio, Kirchliche Baukunst des Abendlandes II, 144.

Oder klingt die Sprache der babylonischen Turmerbauer bescheiden: „lasset uns einen Turm bauen, des Spitze bis an den Himmel reicht, *dass wir uns einen Namen machen*“? Und wenn Jahwe diesen Turm zerstört, ist es nicht wie die Antwort auf eine Herausforderung? Noch bei Augustin und den anderen Kirchenvätern ist vom babylonischen Turm nie anders die Rede als von einem Symbol des Hochmuts. Und doch war dieser Turm von Babel ein Sakralbau ... Und schließlich: ist ein gotischer Kathedralturm nur höchste Gebärde des Gottsuchens? Hat er nicht auch sein zweites Gesicht, das alles andere als demütig ist: das stolze Gesicht der Ecclesia triumphans? Der schmächtige Turm eines gotischen Dorfkirchleins ist gewiß fromm schlechthin, aber die Turmriesen der Kathedralen leben in einer gefährlichen Zwischenschicht zwischen Stolz und Demut, zwischen Frömmigkeit und Vermessenheit, zwischen sehnsüchtigem Verlangen und triumphierendem Besitz. Steinerne Hymnen auf Gott sind diese Türme, aber Hymnen, aus denen der Stolz der Kirche auf ihre Stellvertretung allzu vernehmlich herausklingt. Nulla salus extra ecclesiam. Ein romanischer Dom ist ehrlicher in dieser Beziehung; er verzichtet im schweigenden Stolz seiner hierarchischen Machtentfaltung auf die Gebärde der Demut.

Nach dieser Abschweifung sei aufs neue die Frage der Monumentalität aufgeworfen. Die Feststellung, von der wir ausgingen, daß nämlich der einseitige Vertikalismus der Gotik schon an sich unmonumental sei, erfährt eine gewisse Bestätigung von der geschichtlichen Erfahrung. Man weiß, daß eine Anzahl gerade der bedeutendsten gotischen Kathedralen ihr Turmsystem nicht vollendet haben oder wie Goethe es ausdrückt: „daß diese ungeheuren Konzeptionen, deren Sinn babylonisch in den Himmel strebt, zu irdischen Mitteln derart außer Verhältnis waren, daß sie notwendigerweise in der Ausführung stocken mußten“ (Dichtung und Wahrheit IX). Diese auffallende Tatsache läßt sich aber ebensowenig allein durch diese von Goethe gedeuteten inneren Gründe erklären wie aus äußeren, als da sind Erschöpfung der Baufonds und Nachlassen des religiös beschwingten Baueifers. Sondern es muß sich noch ein Drittes eingemischt haben, eine heimliche ästhetische Zensur, die es nicht ungern geschehen ließ, daß die äußersten Konsequenzen des Baugedankens ungezogen blieben. Kaum abzuwehren ist der Gedanke, daß man das Fragmentarische der Erscheinung nicht als unerträglich empfand, sondern als halbwillkommen. Eine Not wurde stillschweigend als Tugend in den Kauf genommen. Gerade Frankreichs Haltung in dieser Beziehung ist bezeichnend. Es ist als ob man über dem Bauen die Erfahrung gemacht habe, daß ein Unterschied bestände zwischen der vollkommenen Logik einer Reißbrettsystematik und der Wirklichkeit, die die restlose Umsetzung des am Reißbrett Erdachten aus Instinktgründen nicht zuläßt. Wie überhaupt für die Frage der Monumentalität schon viel entschieden ist, wenn man darauf hinweist, daß die Gedankengänge der gotischen Architektur ihre eigentliche Heimat auf der Reißbrettfläche haben, also in einer Welt der mikrokosmischen Konstruktionstüftelei. Wer denkt bei einem romanischen Dom an diese Vorgeschichte des Reißbrettentwurfs?

Und damit berühren wir überhaupt den Punkt, wo der Hebel angesetzt werden muß, um die Frage der gotischen Monumentalität zu entscheiden. Es war ja unsere Voraussetzung, daß nur das in einem strengeren Formsinne als monumental gelten könne, was in sich groß und einfach gedacht sei. Daß monumentales Empfinden und makrokosmisches Empfinden unbedingte Synonyma seien, damit steht und fällt unsere ganze Beweisführung. Wer diese conditio sine qua non nicht zugibt, der wird jeden Satz dieser Ausführungen umstoßen können. Wer sie aber annimmt, der frage nun die gotische Kathedrale, wie sie sich zu diesem Entweder—Oder stellt. Kein Zweifel kann über die Antwort bestehen: die architektonischen Gedanken-

gänge sind hier durchaus mikrokosmisch gedacht. Gerade das Wort von der steinernen Scholastik weist uns in dieser Beziehung Wege. (Man vergißt übrigens immer, wenn man mit begeistertem Tonfall dieses treffsichere Wort wiederholt, daß sein Präger, Gottfried Semper, damit eine Verurteilung der Gotik festlegen wollte.) Denn scholastisches Denken ist methodisch (wenn auch nicht in Ausgang und Ziel) dialektisches Denken: ebenso ist die Gotik methodisch zugespitzteste konstruktive Dialektik. Konstruktiver Scharfsinn von letzter Spitzfindigkeit ist am Werk, um aus feinen und scharfen Gedankengängen der konstruktiven Logik ein Wunderwerk architektonischer Berechnung aufzubauen. Konstruktive Präzisionsarbeit, konstruktiver Feinmechanismus: das sind Ausdrücke, die sich dem auf die Lippen drängen, der Einblick gewinnt in die methodischen Mittel, mit denen sich der gotische Bauzweck verwirklicht. Ein „Sichberauschen an logischem Formalismus" sieht Dehio in der gotischen Konstruktionswut und aus anderem Munde fiel das böse Wort von der „Multiplikation des Kleinen". Jedenfalls kann über den mikrokosmischen Charakter der gotischen Konstruktionsmethode kein Zweifel sein und daraus ergibt sich die Feststellung: mag man einen konstruktiven Mikrokosmos noch so sehr vergrößern, mag man ihm geradezu den Unendlichkeitskoeffizienten geben, so wird er durch all solche Vergrößerung nie in die echte Monumentalitätssphäre hineinwachsen, die nur dem vorbehalten ist, das wurzelhaft und in seinem Anfang groß und bedeutend gedacht ist. Oder wer würde, um ein analoges Beispiel der Moderne heranzuziehen, verantworten können, den Eiffelturm monumental zu nennen, weil hier mikrokosmische Ingenieurmethodik einen erstaunlichen Höhenrekord aufgestellt hat?

Bauen heißt, aus der Auseinandersetzung von Kraft und Last heraus denken. Dieses Denken kann groß vor sich gehen, dann wird dieser Auseinandersetzungsprozeß in epischer Klarheit und Einfachheit und in einleuchtender sinnfälliger Logik vordemonstriert werden. Ein Schwergewicht des Elementar-Überzeugenden wird in Erscheinung treten, das keiner dimensionalen Vergrößerung bedarf, um sich als monumental auszuweisen. Denn alles Großgedachte hat angeborenen Anspruch auf Monumentalität. Nun der andere Fall: dies Denken kann von Hause aus subtil sein und sich in komplizierten Wendungen bewegen, und dann wird der Scharfsinn über den Klarsinn überwiegen. Ein System vollendet aufgebaut aus diesen Kleinteilen scharfsinniger Dialektik wird aber niemals als Summe Monumentalität ergeben. Mag man eine kleine Größe in die letzte Potenz multiplizieren, so bleibt das rechnerische Verfahren an sich kleingedanklich und feinmechanisch und sein ganzer Aufwand an Kalkül wird das empfindlichere Gefühl nie darüber wegtäuschen können, daß hier Großheit und Fülle der Erscheinung gleichsam auf illegitimem Wege erschlichen ist. Monumentale Dialektik ist eine contradictio in adjecto und das Komplizierte kann auch in höchster Potenz nicht echtgebürtige Gedankengröße vertreten. Die Überzeugungsmethodik der konstruktiven Statik hat in der Gotik eine gewisse Verwandtschaft mit advokatorischer Logik und advokatorische Logik bleibt, auch wenn sie zum höchsten Zwecke aufgeboten wird, außerhalb monumentalen Geltungsbereiches. „Es ist ein kleiner Geschmack, sagt der Italiener, und geht vorbei" (Goethe, Von deutscher Baukunst).

Später in „Dichtung und Wahrheit" sagt Goethe, daß er das Wunderwerk des Straßburger Münsters „als ein Ungeheures gewahrt hätte, das ihn hätte erschrecken müssen, wenn es ihm nicht zugleich als ein Geregeltes faßlich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre." Er gibt also das an sich Ungeheuerliche dieser vergrößerten und hypertrophischen Mikrokosmik zu, befreit sich aber von diesem Eindruck durch die Einsicht in die erstaunliche Einheit und Konsequenz der architektonischen Systematik. Sein erster Eindruck

ist also Chaos, dann erkennt er, daß es sich um ein kunstvolles, bis ins Letzte durchgerechnetes und mit hoher Absicht herbeigeführtes Chaos handelt und beugt sich der Methode, die diesen heiligen Wahnsinn der Bauleidenschaft bis in den feinsten Nerv erfüllt. Dies alles läßt sich Goethe nachempfinden, aber niemals führt der Weg dieses widerspruchsvollen Erlebens an einen Punkt, wo schlechthin das Wort monumental steht. Zu diesem Punkt führt nur ein geradliniges Erlebnis. So mag man dann kein Wort der Bewunderung zu groß finden, um den Eindruck gotischer Kathedralenherrlichkeit zu feiern, aber absehen soll man davon, gerade den Ausdruck monumental zu wählen, der als einziger nicht hierhin gehört.

Hier muß einem neuen Einwand begegnet werden. Man könnte sagen: wer der Gotik die Monumentalität abspricht, hat vielleicht Recht, soweit die Mittel in Betracht kommen, deren sich diese gigantische Baukonzeption bedient, aber hat es Sinn, die Mittel als unmonumental abzulehnen, wo der Zweck so unbezweifelbar monumental ist? Kann jemand in das Innere eines gotischen Domes treten, ohne angesichts dieser feierlich großen und erhabenen Raumentfaltung zwangsläufig das Wort monumental zu gebrauchen? Künden diese Pfeilerbündel in ihren gewaltigen Ausmaßen nicht ein Pathos des Monumentalen, daß alles Kleingedankliche, das unter Umständen in der Systematik der Konstruktion steckt, völlig zum Schweigen kommt? Klingt hier nicht eine Raumfuge, entbunden aus tiefsten Registern raumschöpferischer Orgelmusik? Wölbt sich hier nicht eine Feierlichkeit über uns, die ganz in großen und einfach-erhabenen Worten zu uns spricht? Warum sich darauf versteifen, dieser überwältigenden Großsprache des Raumes das Wort monumental vorzuenthalten? Ist das nicht Eigensinn eines Begriffsdoktrinarismus? Vielleicht doch nicht ganz.

Wer in einen Wald von Riesenbäumen tritt und fühlt, wie sich über ihm in dunkel schweigender Größe mächtige Baumkronen wölben, wird alle Schauer des Erhabenen spüren und wird aller Ehrfurcht vor der geheimnisvollen Größe der Stimmung voll sein, aber es wird ihm nicht in den Sinn kommen, dieses Erlebnis mit dem Begriff des Monumentalen in Verbindung zu bringen. Mit diesem Beispiel ist die Sphäre des Erlebens schon metaphorisch angedeutet, in der auch das gotische Raumerleben spielt. Vom feierlichen Raumgewoge eines gotischen Domes umströmt, erfahren wir nicht, was Monumentalität des Raumes heißt, sondern wir erfahren, was Raummysterium heißt. Das ist hier von menschlichen Händen in einer Innigkeit und Tiefe gestaltet, wie nie zuvor und nie nachher. Aber die Sphäre des Mysteriums, die Sphäre des Geheimnisvoll-Erhabenen, hat sie noch irgendeine Wesensverwandtschaft mit dem, was wir Monumentalität nennen? Gehört dies nicht alles einem Bezirk des Erlebens an, dessen Grundstimmung lyrisch und romantisch ist? Ist Mystik nicht der eigentliche Lyrismus religiösen Fühlens? Und mag dies Erleben des Raumes als eines Mysteriums in noch so großen und erhabenen Formen sich architektonisch gestalten: bleibt die Grundstimmung nicht eine Angelegenheit des wortlosen Gefühls? Kann unerhört vergrößerte Lyrik der Raumentfaltung, kann hymnisch-mystischer Raumüberschwang je ins Monumentale hinüberwachsen? Kann diese große architektonisch symbolisierte Unruhe zu Gott hin je Gemeinschaft mit jenem Begriff eingehen, in dem Ruhe eine tautologische Wiederholung seines Wesens ist? Zugegeben, daß die heilige Unendlichkeitsseele des Raumes nie herrlicher zum architektonischen Ereignis geworden ist wie in einem gotischen Dom: schließt der Begriff der Unendlichkeit nicht jedes Zusammengehen mit dem Begriff des Monumentalen aus? Ist nicht vielmehr der Begriff des Monumentalen wesenseigentümlich gebunden an den Begriff des Endlichen und Insichbegrenzten und damit Ruhig-Bleibenden? Kann es ein monumentales Werden geben? Nein, es kann nur ein monumentales Sein geben. Ein monumentaler Unendlichkeitsrausch ist eine

contradictio in adjecto. Monumentalität kann nur die höchste Vollkommenheitsform des Endlichen sein.

Man betrachte den Rhythmus der architektonischen Einzelglieder, die als Gestalter des Raumereignisses für das Auge faßbar sind: schmiegt sich dieser Rhythmus nicht gehorsam der lyrischen Grundstimmung an? Durchaus auf weiche Labilität ist dieser Rhythmus abgestimmt und die fein geschwungene Kurve ist sein eigentliches Erfüllungslied. Man lasse sich nicht durch die massive Starkstämmigkeit der Pfeilerriesen, gegen deren untere Partien der Blick zunächst anprallt, über die Tonart dieser architektonischen Sprache täuschen: verfolgt man sie in ihrer Höhenentwicklung bis ins Gewölbe, so nimmt ihre wuchtige Stabilität durchaus die Klangfarbe labiler Weichheit an und hier entschleiert sich dann der eigentliche Sinn dieser Sprache in dem, was ich eine architektonische Kalligraphie nennen möchte. Ebenso wie in der rhythmischen Schönschrift der Gewölbelinien findet diese gotische Rundschrift ihre architektonische Erfüllung im Lyrismus der Chorgestaltung. Was hier an feinem architektonischem Rahmenwerk zwischen den farbenbrünstigen Glasteppichen übrig bleibt, das singt das hohe Lied einer vegetabilen Geschmeidigkeit alles architektonischen Seins. Wie eine Blüte öffnet sich der Kelch solchen Chores. Wer denkt bei dieser weichen Rundschrift noch an die abstrakt-kristallinische Muttersprache der Architektur? All dieses Dur ist in Moll übertragen. Und nie verleugnet die Gotik diesen ihren lyrischen Mollcharakter, nie verleugnet sie, daß sie weiblich ist. Schon diese Grundnote ihres Wesens schließt sie von allen Möglichkeiten des Monumentalen aus. Monumental ist ein Wort, das mit männlichen Schriftzeichen geschrieben wird.

Man könnte an der weiblich-lyrischen Grundnote der gotischen Baugesinnung irre werden, wenn man sich der Ausdrücke erinnert, deren wir uns zur Kennzeichnung des konstruktiven Gedankenganges der Gotik bedienten. Da war von subtiler Verstandesarbeit und von Dialektik die Rede: wie will sich das mit lyrischer Grundempfindung vereinen? Wie löst sich dieser Widerspruch? Es ist der Widerspruch zwischen Mittel und Zweck. Zweck ist zweifelsohne der Innenraum. Seine Gestaltung ist das eigentliche Stichwort der schöpferischen Bauphantasie. Er steht als Vision vor dem Bewußtsein des gotischen Baumeisters, ehe alle architektonisch-konstruktive Überlegung einsetzt. Alle Charakteristik des gotischen Bauwillens hat also primär vom Eindruck der Innenraumgestaltung auszugehen. Kommen wir also da zur Feststellung einer lyrisch-mystischen Grundstimmung, so können wir sicher sein, damit die eigentliche Wesenssphäre der Gotik berührt zu haben. Und wer im Inneren eines gotischen Kathedralraumes steht, der wird, vom großen himmelanströmenden Unisono all dieser steinernen Rhythmen umklungen, gar nicht zur Frage kommen, wieviel konstruktive Dialektik nötig war, um das Wunder dieses Raummysteriums zu gestalten. So verborgen arbeitet diese Dialektik. Im Inneren ist nichts als mühelose Selbstverständlichkeit des strömenden Hochdranges. Es scheint überhaupt nicht, als sei der Innenraum gebaut, d. h. gezeugt aus der Kontrapunktik des Tektonischen, nein, er scheint modelliert zu sein, modelliert von Händen, die aus flutendem Raum und beseeltem Stein ein Gebet des Hochdranges gestalten.

Wieviel Geist nötig war, um so viel Seele zu erzeugen, verrät erst der Außenbau. Ihn betrachten heißt gleichsam in den Maschinenraum hineinsehen, in dem höchste Technik daran arbeitet, die Wunderillusion des Inneren zu erzeugen. Es ist das Unerhörte und Vergleichslose der Gotik, daß sie uns in diesen Maschinenraum hineinsehen läßt. Das ganze scharf und spitzfindig konstruierte Stütz- und Krückenwerk, das die blumenhaft freie Hochgestaltung des Innenraumes ermöglicht, bietet sie in all seiner mechanischen Härte und in der ganzen Nacktheit seines statischen Gelenkaufbaues schonungslos dem Blicke dar. Rücksichtsloser gegen

den Außeneindruck ging nie eine Baukunst vor. Aber so gewiß diese Unbekümmertheit die primäre Veranlassung zu der seltsamen Außenbaugestaltung aus stehen gebliebenem nacktdemonstriertem Stützwerk für die Innenraumgestaltung war, so gewiß ist andererseits, daß sekundär diese Not zu einer höchsten Tugend und einem höchsten Triumph der Außenbaugestaltung wurde, d. h. daß aus der praktisch-materiellen Bejahung dieses konstruktiven Notapparates eine ästhetisch ideelle Bejahung wurde, und daß aus durchgeistigtem Stein eine steinerne Scholastik entstand, deren triumphierende Selbstherrlichkeit uns ganz vergessen macht, daß ihr Stichwort nur das einer schwer zu verhehlenden Hilfskonstruktion war.

Was hat das alles mit der Frage der Monumentalität zu tun? Die Antwort wird nicht schwer. Ob wir von dem ausgehen, was des gotischen Baues Seele ist, nämlich von seiner erhabenen Innenraumgestaltung oder von seinem architektonischen Intelligenzgesicht, wie er es nach außen zeigt: beide Sphären seiner Wirkung haben in ihrem eigentlichen Wesenszug nichts mit Monumentalität zu tun. Denn im Inneren ist es der mystisch verklärte Lyrismus einer Raumsinnlichkeit, der hier ins Raumübersinnliche transzendiert, während es im Äußeren die Dialektik einer konstruktiven und damit zusammenhängenden dekorativen Feinarbeit ist, die durch ihren Unendlichkeitskoeffizienten ebenfalls ins Transzendente geht. Aber weder transzendental gesteigerte Lyrik noch transzendental gesteigerte Dialektik wachsen sich zu Monumentalität aus. Man mag in immer neuen Wiederholungen sagen, daß von keiner Bauschöpfung ein stärkeres Erlebnis des transzendenten Hochdranges ausgeht wie von der gotischen Kathedrale und daß nie wunderhafter und beglückender das Unzulängliche irdischer Stoffgebundenheit architektonisch zum Ereignis geworden ist, aber alle diese Feststellungen geben kein Recht, das Wort monumental in diesem Zusammenhang auszusprechen, das einer durchaus anderen Wesenssphäre angehört. Denn was hier als Begriffsunterscheidung durchgeführt werden soll, ist Wesensunterscheidung.

Daß der Monumentalbegriff zu solch falscher Anwendung gebracht wurde, liegt natürlich in erster Linie an dem dimensionalen Großsinn, den die Gotik in ihren Kathedralbauten verwirklicht. Muß es erst gesagt werden, daß Monumentalität von dimensionaler Größe unabhängig ist? Gewiß kann die Größe der Ausmaße eine erwünschte Bestätigung monumentaler Anlage bedeuten, aber niemals kann das, was in sich nicht groß angelegt ist, durch äußere Vergrößerung den Zugang zum Monumentalen erzwingen. Ja, sollte der dimensionale Überschwang der Gotik, der mit Bewußtsein über alles naturgegebene Maß hinausgeht, nicht vielleicht ein heimliches Schuldgeständnis ihrer unmonumentalen Wesenswurzel sein? Kann nicht diese Steigerung der äußeren Größenentfaltung den Verdacht wecken, als ob sie sich gewaltsam über etwas hinwegtäuschen wolle, was ihr unersetzbar in der Anlage und Voraussetzung mangelt? Stammen dimensionale Rekordleistungen nicht selten aus einem solchen schlechten Gewissen angeborener Unmonumentalität? Was sich seiner monumentalen Überzeugungskraft aus selbstverständlicher Größe der Gesinnung bewußt ist, das verfällt nicht auf den Gedanken, sich in den Dimensionen zu überschreien, um sich seine Größe zu beweisen.

Jeder Stil ist aus seinen inneren Voraussetzungen heraus an ein gewisses dimensionales Maß gebunden. Überschreitet er es — und das tut die Gotik meines Erachtens in ihren Kathedralbauten — so wird er fragwürdig. Wer einmal ganz empfunden hat, wie der konstruktive Feinmechanismus der Gotik und wie ihre dekorative Filigrangesinnung im Miniaturformat eines Sakramentshäuschens [es sei erinnert an das Sakramentshäuschen der Nürnberger St. Lorenzkirche, von dem Dehio sagt, daß „nur ein architektonisch ganz durchgebildeter, mit allen Weihen der Bauhüttenweisheit versehener Künstler" den Entwurf hätte schaffen

können] zur vollgültigen Geltung kommt und wie wenig die Gotik in diesem Miniaturformat von ihren eigentlichen Wirkungsmöglichkeiten der Aufbausystematik einbüßt, der wird die ketzerischen Versuchungen nie mehr ganz loswerden, auch in den Kathedralen widernatürlich vergrößerte Sakramentshäuschen zu sehen. Und es ist bezeichnend, daß er von diesem fatalen Sehzwang besonders geplagt sein wird, wenn er einem freigelegten gotischen Dome gegenübersteht. Man hat mit Recht gegen die Freilegung der gotischen Dome protestiert, aber hat man gewußt, was dieser Protest über die Frage der gotischen Monumentalität aussagt? Gibt es etwas Unbezweifelbareres als die Tatsache, daß jedes wahrhaft monumentale Gebäude die Freilegung erträgt, ja, geradezu nach ihr verlangt? Ist Freilegung nicht gerade die eigentliche Probe auf Monumentalität? Jener berechtigte Protest unterstreicht den Erfahrungsbeweis, daß die Gotik diese Probe nicht besteht. Eine gotische Kathedrale ist eben nicht unmittelbar groß, sondern sie gewinnt nur auf mittelbarem Wege Größe, nämlich durch ihr Verhältnis zu der architektonischen Umwelt, aus deren unartikulierter Mannigfaltigkeit sie sich siegreich herausarbeitet. Das aber ist eher ein romantisches Großsein zu nennen als ein monumentales Großsein. Denn ein weiteres Kriterium des Monumentalen ist seine Beziehungslosigkeit, sein aus eigenem Maßstab-Leben. Monumentalität ist eine objektive Angelegenheit.

Eine andere Erfahrung kommt diesen Feststellungen zu Hilfe. Vielleicht wird der am meisten darüber empört sein, daß man der Gotik die Monumentalität bestreitet, der vornehmlich in sich das Bild der norddeutschen Backsteingotik trägt. Und er hat mit seiner Empörung wirklich noch am ehesten Recht. Aber was besagt das? Daß dem gotischen Bauwillen hier durch den Zwang des besonderen Materials und der besonderen Technik Hemmungen und Bindungen auferlegt sind, die ihn sozusagen zu einer Monumentalität wider Willen zwingen. Die kargen Möglichkeiten dieser additiven Backsteintechnik, die geduldig mit nur ganz wenigen Variationsmöglichkeiten Stein auf Stein häuft und so mit durchaus ungeschmeidigen Mitteln die gotische Dialektik mühsam nachbuchstabieren muß, kommt auf diesem negativen Wege zu einer herben und geschlossenen Großheit der Erscheinung, die fast wie ein Grenzfall des Monumentalen anmutet. Aber gerade das, was diese Wirkung hervorruft und was übrigens teilweise auch auf einem konservativen Beharren in romanischen Baugewohnheiten beruht, ist im Sinne des gotischen Systemideals ein halb notgedrungener, halb gewollter Verzicht. Mit Backsteinen lassen sich keine „Spitzengewebe aus Stein" herstellen oder das, was Goethe beim Mailänder Dom ingrimmig eine „Marmorhechel" nennt (Äußerung zum Kanzler von Müller vom 6. Juni 1830). So besagt also die bedingte Monumentalität dieser trutzigen Backsteinkirchen gar nichts für die Monumentalität des gotischen Prinzips. Denn nur auf das Prinzip kommt es uns in diesem Zusammenhang an und dieses Prinzip kann nur in Bauten erkannt werden, die den gotischen Gedanken in Reinkultur darstellen.

Was das Nürnberger Sakramentshäuschen über die Eignung des gotischen Außenaufbausystems zur legitimen Übersetzung in Kleinformat aussagt, das sagt jede gotische Kapelle von bescheidenen Ausmaßen über die Eignung des gotischen Innenraumes zur Kleinübersetzung aus. Oder will man bestreiten, daß in einer gotischen Kapelle der eigentliche Herzschlag der Gotik inniger durchzufühlen ist als in den Raumüberspannungen der Kathedralen? So gewaltig diese kathedralen Raumwunder auch sein mögen, für eine empfindlichere Resonanz stellen sie eine Versündigung dar an der eigentlichen Wesenssphäre der Gotik, die in ihrem lyrisch-mystischen Grundcharakter eben an eine gewisse Intimität der Stimmung und der Dimensionen gebunden ist. In einem gotischen Kathedralraum sind wir ergriffen und erschüttert, aber in einer gotischen Kapelle sind wir fromm. Denn die ganze architektonische

Umwelt ist da ein Frommsein aus Stein. Kurz, da fühlen wir, daß die angeborene Ausdrucksbestimmung der Gotik für einen Zweck aufgewandt ist, der ihren Mitteln völlig adäquat ist. Und das Ergebnis ist, daß wir das gotische Erlebnis nie konzentrierter empfinden als eben in der Raumintimität einer solchen Kapelle.

Das instinktive Gefühl, daß der gotische Raumgedanke gerade mit der triumphierenden Machtbestimmung der Kathedralkirchen am wenigsten in Einklang steht, verstärkt sich, wenn wir in eine der gotischen *Stadt*kirchen treten, die der schlichte Andachtssinn der Bettelorden neben jene aristokratisch selbstbewußten Manifestationen der Ecclesia militans aufgebaut hat. Da schmiegt sich das architektonische Kleid seinem religiösen Körper in einer viel überzeugenderen Entsprechendheit an. Da ist in aller Raumentfaltung das Maß gewahrt, was dem weiblich-labilen Rhythmus dieser Bausprache angemessen ist und ein Andachtsraum entsteht, der bei aller Ausweitung doch nie über die Intimität hinauswächst, in der allein Andacht möglich ist. Ich höre den Einwand, daß es auch monumentale gotische Stadtkirchen gäbe, die mehr sind als milde Andachtsräume. Man wird mir beispielsweise die Münchener Frauenkirche in ihrer wahrhaft erhabenen und geradezu heroischen Feierlichkeit entgegenhalten. Aber dieser Einwand zerbricht an der einfachen Feststellung, daß es sich hier wieder um eine Backsteinkirche handelt. Wiederum ist es das besondere Material und die besondere konstruktive Technik, die den gotischen Baugedanken in eine herbere und entschlossenere, sozusagen männlichere Tonart hinüberzwängt. Was dadurch an düster erhabener Raumpathetik erreicht wird, ist gewiß von einer ganz unvergeßlichen Eindrucksgröße, aber wenn hier von Intimität nicht mehr gesprochen werden kann, so ist es eben der Materialzwang, der hier die Gotik über die ihr angemessene Wirkungssphäre hinausreißt. Er ist es, der diese Stadtkirche wie einen Dom, allerdings wie einen bürgerlichen Dom wirken läßt.

Sehen wir also von diesem Sonderfall der Backsteinkirchen ab, so ist ohne allzu großes Wagnis zu sagen, daß der Geist der Stadtkirchen und Bettelordenkirchen den angeborenen Ausdrucksmöglichkeiten der gotischen Architektursprache in einem viel stärkeren Maße entgegenkommt als der Geist der kathedralen Hochleistungen. Und wenn wir in der bürgerlichen Spätgotik, besonders in ihren Hallenkirchen, das Gefühl haben, daß erst hier das gotische Raumgewissen sich selbst gefunden habe, so ist damit gesagt, daß erst bei einer gewissen Entfernung von jenem Zeitalter der Kathedralen diese Selbstfindung möglich war. Und das besagt eben das, was hier immer wieder behauptet werden soll, nämlich daß die Gotik in jenen Kathedralen zu einem ihrem inneren Geiste und ihrer inneren Bestimmung widersprechenden Leistung genötigt wurde, nämlich zu einer Monumentalität, die ihr deshalb nur äußerlich dimensional erreichbar war, weil ihr die inneren Voraussetzungen in der Natur des Stiles dafür fehlten. Diese Natur des Stiles hatte ihre vorgezeichnete Heimat im Intimen. Und diese ihre Heimat fand sie erst in der Spätgotik. Allerdings ist dieses Maß der Intimität nicht auf die Einzelpersönlichkeit berechnet, sondern auf die Gesamtpersönlichkeit der gläubigen Gemeinde. Sie umschließt der Raum der spätgotischen Stadtkirche in Dimensionen, die den Stimmungscharakter einer feierlichen Andachtshalle nicht verletzen. Jedenfalls bewahrt der Raum Bezug zu seiner menschlichen Füllung: der Kathedralraum war in dieser Beziehung bezuglos. Eine Stadtkirche will nicht mehr wie ein schöngeformtes Gefäß für eine Gemeinschaftsandacht sein und ihr ganzer Rhythmus ist darauf abgestimmt, einen architektonischen Resonanzboden zu gestalten, auf dem alle Gebete der versammelten Gemeinde zum vollen Widerklingen kommen. Und das ist ein Zweck, der dem angeborenen Tonfall der gotischen Bausprache völlig entspricht. Hier kann sie sich ganz in ihrem Eigentlichen betätigen. Denn hier wird keine Monumentalität

von ihr verlangt, sondern schön gemessene und ins Feierliche gesteigerte Lyrik. Und sie, die Lyrik, ist die Muttersprache der Gotik.

Jeder, der sich ernsthafter mit dem historischen Ereignis der Gotik auseinandergesetzt hat, wird den Widerspruch gefühlt haben, der darin liegt, daß bei dem Wortklang Gotik ganz verschiedene Erscheinungskomplexe beanspruchen, die repräsentative Dominante für diesen Stilbegriff abzugeben. Da drängt sich zunächst die Architektur vor und zwar in ihrer imposantesten Form eben jener Kathedralen und sagt: wir sind der Inbegriff der Gotik. Aber je nach dem Gesichtskreis des Betrachters kann es sich auch ereignen, daß bei dem Wortklang Gotik sich eine ganz andere Vorstellung zuerst einstellt, nämlich die Vorstellung dessen, was als die gotische Linie an sich zu bezeichnen wäre und was am reinsten in der Kalligraphie des gotischen Zeichenstils widerklingt. Ja, was ist nun Gotik: jene dithyrambische Riesenwelt der Architektur, gewoben aus einem dialektisch erklügelten Raumüberschwang, oder diese Kleinwelt schöngeschwungener und beseelter Linien? Welche Welt darf beanspruchen, die gotische Gesinnung reiner zu verkörpern? Welche gibt uns den eigentlichen Schlüssel in die Hand, um das Geheimnis des gotischen Stilwillens aufzuschließen? Entscheidet man sich für die Kathedralen, ja, wo ist dann der Weg zu der milden und wohltemperierten Schönheitswelt beseelten gotischen Linienschwunges? Er wird nicht leicht zu finden sein. Denn ist das Wesen jener Kathedralen wirklich Monumentalität, dann ist Monumentalität ein gotischer Kernbegriff und jene andere Welt muß wie ein Abfall von diesem gotischen Kernbegriff gewertet werden, weil sie ja so fern von aller Monumentalität ist. Denn kein Stil kann zwei Gesichter haben, ein monumentales und ein intimes, sondern in seiner Grundsubstanz gibt es für ihn nur ein Entweder—Oder. Das ist die Bedingung seiner Einheitlichkeit. Kommt man aber zu der Erkenntnis, daß die Kathedralen nicht monumental sind, sondern daß sie nur eine unstatthaft vergrößerte Feinmechanik, beziehungsweise, was den Innenraum angeht, eine unstatthaft vergrößerte Lyrik sind, so ist die Einheit des Stilwillens gerettet, allerdings auf Kosten einer liebgewordenen aber unklaren Vorstellung vom Monumentalcharakter jener historisch sich so vordrängenden Kathedralleistungen. Und doch wird die Entscheidung so fallen müssen. Man wird sich befreien müssen von der Faszination, die die gotische Kathedralarchitektur auf unsere Vorstellung von der eigentlichen Wesenssprache der Gotik ausübt. Nicht sie gibt uns den Schlüssel an die Hand, um die gotische Empfindungswelt in ihrem eigentlichen Herzbereich aufzuschließen, sondern nur wer den Duktus einer bescheidenen gotischen Konturlinie in seiner ganzen Innigkeit und Weichheit in sich aufgenommen hat, der weiß wo die Stimmgabel zu finden ist, mit der man alle Musik gotischen Lebensgefühls und gotischen Gottgefühls — und das ist dasselbe — zum Klingen bringen kann.

Wie aber nun die ungeheure Paradoxie erklären, die darin liegt, daß die höchste architektonische Ausdrucksleistung einer Zeit sich sozusagen in einer falschen, ihrem Monumentalzweck nicht angemessenen Sprache betätigt hat? Ist solch eine Paradoxie überhaupt möglich?

Diese Frage aufwerfen und zu beantworten versuchen, hieße den Boden kunstgeschichtlich-ästhetischer Betrachtung verlassen. Denn nur aus einem Einblick in die geistesgeschichtliche Gesamtsituation des hohen Mittelalters, deren Exponent die gotische Kathedrale ist, könnte Aufklärungsmöglichkeit gewonnen werden. Und zwar hieße es sich in die feinsten Geheimnisse dieser Situation einzufühlen, um wirklich zum Ziele zu kommen und verständlich zu machen, warum diese Paradoxie historisch möglich war. An diesem Ort aber kann nur in der Form von kurzen Fragestellungen der Bezirk der Überlegungen angedeutet werden, in dem die mögliche Antwort vielleicht gefunden werden kann. Tiefer in den Fragekomplex

einzutreten verbietet nicht nur der Mangel an Raum, sondern — was schwerer zu beseitigen ist — der Mangel an erschöpfender Kenntnis der schwierigen Materie, den der Verfasser freimütig eingesteht.

Womit beginnen? Mit der Feststellung, daß zwar nicht der Wille zur Monumentalität, wohl aber die Fähigkeit zur Monumentalität an die Voraussetzung gebunden ist, daß das Weltbild der in Frage kommenden Zeit selbst monumentale Geschlossenheit hat. Die Untersuchung müßte also dahin gehen: hat das mittelalterliche Weltbild zur Blütezeit des Kathedralbaues, also im 13. Jahrhundert, noch jene objektive Geschlossenheit und jene feste Statik der geistigen Gebundenheit, die aus sich selbst heraus und gleichsam ungewollt als ihr selbstverständliches Korrelat Monumentalität in allen Lebensäußerungen, somit auch den künstlerischen, erzeugt? Man wird antworten: gewiß, denn hier ist ja der eigentliche Höhepunkt des Mittelalters. Aber wäre es nicht unschwer nachzuweisen, daß dieser Höhepunkt des Mittelalters zusammenfällt mit seiner Peripetie? Und daß die großen Kathedralen nicht nur weithin sichtbare Fermaten über dem Vollendungspunkt des Mittelalters sind, sondern auch über seinem eigentlichen Krisenpunkt?

Man denke an eine gleichzeitige Figur wie die des Thomas von Aquino. Auch er der große Vollender des Mittelalters — konnte er hindern, daß die Verstandeskritik der Nominalisten und die Mystik Eckharts bei ihm in die Schule ging? (Harnack, Dogmengeschichte § 72.) Man hat in ihm das Stadium des höchsten Ausgleichs und des höchsten Gleichgewichts zwischen den inneren Spannungen der mittelalterlichen Welt gesehen, aber ist dieser zitternde Gleichgewichtszustand, dem im nächsten Augenblick die Zersetzung folgt, das Fundament der Geisteshaltung, auf dem man Dome von unbedingter Monumentalität baut? Man hat einmal Dome von unbedingter Monumentalität gebaut, aber es waren keine gotischen, sondern romanische. Sie, die romanischen Dome, repräsentieren jene mittelalterliche Welt bedingungsloser Geschlossenheit, in denen jeder Stein von Monumentalität redet. Hier hatte das Mittelalter noch jenen festen Aggregatzustand der geistigen Bindungen, der sich zwangsläufig in Monumentalität umsetzt. „Man hat viel zu sehr die Gotik, viel zu wenig die romanische Kunst als die eigentlich mittelalterliche erkannt. Wenn die gotische Kirche den gelösten, fast überkühnen Flug der mystischen Einzelseele zu Gott symbolisiert, so symbolisiert die romanische Kirche die langsame, stetige, gehaltene und geordnete Aufwärtsbewegung der ecclesia militans in ihrer Gesamtheit, sagt richtigfühlend ein neuerer Deuter der mittelalterlichen Geisteswelt (Landsberg, Die Welt des Mittelalters und wir). Ein romanischer Dom ist selbstverständliche Monumentalität, eine gotische Kathedrale ist gewollte Monumentalität. Gewollte Monumentalität zu einem Zeitpunkt, an dem der Boden fester geschlossener Geisteshaltung, der allein Monumentalität vorausbedingt, schon unter den Füßen zu schwanken beginnt. Etwas von einer krampfhaften Selbstbehauptung und Selbstbeweisung liegt in diesen architektonischen Machtproklamationen der kirchlichen Hierarchie. Geheime Unsicherheit treibt sie zu Übertreibung und Maßlosigkeit. Und herrisch einverleibt sie ihrem Machtwillen eine Welt des Ausdruckes, die auf ganz anderem Frömmigkeitsboden gewachsen ist, auf jenem Frömmigkeitsboden, den Augustin, Bernhard und Franziskus bereitet haben und dem die Zukunft gehören sollte. Das Ergebnis ist eine architektonisch symbolisierte Zuspitzung jenes Kontrastes zwischen der Welt des christlich frommen Gefühls und der hierarchischen Politik der weltbeherrschenden Kirche. Jenes Kontrastes, wie er durch das ganze Mittelalter hindurchgeht und wie er nun an dieser Höhen- und Krisenstelle sein Spannungsmaximum erreicht. Großartig ist die Energie, mit der die Hierarchie der Kirche diesen Einverleibungsprozeß der neuen Welt des frommen

Gefühls in ihren architektonischen Machtausdruckswillen vollzieht und gerade das heimliche Gefühl der Unvereinbarkeit treibt sie zur höchsten Überspannung. Und was dabei herauskommt ist ein Sieg, der einem inneren Widerspruch abgerungen ist. Aber aus einem Widerspruch, mag er noch so gewaltig mit einem Aufgebot aller wollenden und schaffenden Kräfte scheinbar überwunden werden, kann niemals Monumentalität entstehen. Die kennt nur den geraden Weg über das „Weil", nicht den geknickten Weg über das „Trotzdem". Herrlich ist es, diese steinernen Kaskaden aus Rausch und Klarheit gen Himmel aufschäumen zu sehen, herrlich ist es, sich von ihnen fortreißen zu lassen in alle Höhen der Transzendenz, herrlich ist es, die Selbstaufgabe des Ichs zu erleben in dieser architektonisch geoffenbarten Unendlichkeit, aber alle diese Erlebnismöglichkeiten berühren sich nicht mit dem eindeutigen Begriff des Monumentalen. Es mag unter Umständen zugegeben werden, daß das, was die gotische Kathedrale gibt, weit mehr ist als Monumentalität: hier steht nur zur Entscheidung, daß sie nicht monumental ist. Ja, man mag sagen, daß die Welt des Monumentalen klein ist gegenüber dem Begriff des Transzendenten, mag sagen, daß Monumentalität ein unmetaphysischer Begriff sei und daß der Glanz der Kathedralen nur auf metaphysischem Hintergrund aufstrahle, aber all das kann den Zweck dieser Ausführungen nicht überflüssig machen, denn der besteht nur darin, daß man aus unklarer Begeisterung heraus einem großen Erlebnis nicht einen falschen Namen gibt.

Allerdings war es vielleicht falsch, diesen Ausführungen den Titel zu geben „Zur Frage der gotischen Monumentalität". Denn was hier in Frage gestellt und verneint wurde, war ja nur die Monumentalität der gotischen Kathedralen. Sie allein fordern zur falschen Anwendung des Monumentalitätsbegriffes heraus, nur sie allein erheben Anspruch auf diesen Begriff. Alles was sich sonst für uns unter dem Stilbegriff Gotik historisch zusammenfügt, stellt sich ja von Hause aus gleich außerhalb jeder Beziehung zum Monumentalen und will in dem feierlichen Hochgebäude des mittelalterlichen Spiritualismus gerade etwas ganz Unmonumentales, nämlich die weiche und gefühlvolle Melodie eines gott- und weltfreudigen Sensualismus erklingen lassen. „Gott freut sich schlechthin aller Dinge, weil jedes mit seinem Wesen in tatsächlicher Übereinstimmung steht," sagt Thomas von Aquino und gibt damit aller Gotik ihr eigentliches lyrisches Losungswort. Wer möchte dieses bescheidene Wort wiederholen im gewaltsamen Riesenraum gotischer Dome?

BRIEF.

Lieber Freund!

Indem ich mich daran mache, zu der Festschrift, die Freunde und Weggenossen zu Deinem sechzigsten Geburtstage huldigend darbringen, etwas niederzuschreiben, kommen mir die Jahre in Erinnerung, da wir beide, Du als jüngeres, ich als älteres Semester, in Wien zu den Füßen unserer Lehrer Richard Heinzel, Erich Schmidt und Jakob Minor saßen. Der Zweig der Wissenschaft, den die beiden letzteren vertraten und dem wir beide uns zuwandten, wurde damals, wie ja vielleicht auch heute noch, von der älteren Schwester, der altdeutschen Philologie, nicht für voll genommen und mußte alle Kräfte aufwenden, um sich gegen ihren Widerstand durchzusetzen. Auch heute steht die neuere deutsche Literaturgeschichte in einem schweren Kampf, der sich allerdings auf einer anderen Ebene abspielt. Handelt es sich doch darum, ihre Aufgabe, Zielsetzung und Methode einer neuen Orientierung zu unterwerfen und neuen Ideen anzupassen. Die aufwühlenden Geisteskräfte der Gegenwart arbeiten auch hier daran, den Boden umzuackern und ihm neuen Samen anzuvertrauen. So sind neue Probleme auf den Plan getreten, und sie suchen naturgemäß auch nach neuen Methoden. Vor allem richtet sich der Kampf gegen das einseitige Überwiegen einer stofflich-historisch-biographischen Betrachtung und will, mit Zurückdrängung der dichterischen Persönlichkeit, die künstlerisch-ästhetische Gestaltung des Dichtwerkes in den Vordergrund rücken. Über das Besondere, Einzelne, Stoffliche, Persönliche strebt man hinaus zu einer Auffassung, die das Allgemeine, Geistige, Überpersönliche wieder stärker betont. Philosophie und Ästhetik suchen wieder eine herrschende Stellung in der Literaturwissenschaft zu erobern. „Die künstlerische Form des Dichtwerks," wie es der Titel einer Deiner programmatischen Schriften ausspricht, versucht man mit den Mitteln neuer analytischer Methoden zu fassen und verständlich zu machen.

Zu den Wortführern dieser Richtung gehörst Du seit langem. Dein wissenschaftliches Streben ist dahin gerichtet, den inneren Zusammenhang von Sinn und Wort, von Geist und Form zu erfassen. In zahlreichen Schriften hast Du mit tiefbohrendem Scharfsinn, mit künstlerischer Einfühlungskraft dem innersten Wesen der Wortkunst nachgespürt und dieses Forschen neuestens gekrönt durch das große, in methodischer Grundlegung wie in Erfühlung und Entwicklung der Kunstform gleich bedeutende Werk „Gehalt und Gestalt", worin die diesem Ideenkreise angehörenden Probleme zusammengefaßt und eingehend erörtert sind.

Die weitsichtige Umschau, die Du, um auf diesem Neuland gangbare Wege zu finden, hieltest, führte Dich auch auf die benachbarten Gebiete der neusprachlichen Literaturforschung, besonders aber hast Du durch kühnes Übergreifen in die Gebiete der bildenden Künste, der Architektur und auch der Musik vermittelst des Versuchs einer „wechselseitigen Erhellung der Künste" die besondere Eigenheit dichterischer Formelemente zu verdeutlichen gesucht.

So ist es selbstverständlich, daß nicht bloß die engeren Fachgenossen, sondern auch Vertreter benachbarter Literaturgebiete, insbesondere der Romanistik wie auch solche der Kunst- und Musikwissenschaft sich mit Freuden an der Dir bereiteten Ehrung beteiligt haben. Unter den in diesem Bande vereinigten Namen wirst Du wohl diesen und jenen vermissen, den Du

hier anzutreffen hoffen durftest. Mancher sah sich auch, unter dem Zwang äußerer Hindernisse, noch in letzter Stunde genötigt, auf seine Teilnahme zu verzichten.

Bern, Dresden und Bonn, die jetzige und die früheren Stätten Deines Wirkens als Lehrer, wo zahlreiche Schüler von Deinen Anregungen befruchtet worden sind, haben sich zusammengetan, um dieses Werk des Dankes und der Anerkennung zustande zu bringen. Von der Elbestadt ist die Anregung ausgegangen; mein verehrter Mitherausgeber ist dafür Zeuge. Mögest Du daraus ersehen, in wie lebendigem Andenken Du dort stehst! So ist es auch ein Dir befreundeter Dresdner Künstler, der diesem Bande Dein Bild aus jener Zeit als besonderen Schmuck beigesteuert hat.

In einem schönen Aufsatze, den Du mir zum gleichen Lebenstage gewidmet hast, rühmst Du mir nach, daß ich Dir stets gerne Gefolgschaft geleistet habe, wenn Du es versuchtest, „die künstlerische Gestalt, die der Dichter seinem Werk gibt, genauer zu bestimmen, als es bisher üblich war". Dieses Wort bedrückt mich heute schwer, wo ich, unter dem Zwang äußerer Umstände, verhindert bin, Dir Gleiches mit Gleichem zu vergelten. So nimm von meiner Seite vorlieb mit diesen wenigen Worten. Sie sollen Dir meine freundschaftlichste Teilnahme an Deinem Leben und Schaffen, an Deinem Forschen und Wirken bezeugen, und zugleich meine Dankbarkeit für die reiche Anregung, die Du mir durch Schriften und Gespräche gegeben hast, bekunden. Und sie sollen zum Schlusse die Wünsche all Deiner zahlreichen Freunde und Verehrer zusammenfassen in den Einen Wunsch: Möge es Dir noch viele Jahre in körperlicher und geistiger Frische gegeben sein, in der Richtung, die Du eingeschlagen, mit Erfolg weiter zu wirken und den Bau, den Du zur Ausgestaltung Deines wissenschaftlichen Ideals begonnen hast, bis zur vollen Höhe weiterzuführen und zu vollenden!

Und da diese Zeilen nun einmal das Datum von Goethes Geburtstag tragen, so mögen sie auch mit einem Worte des Dichters geschlossen sein, dessen Wahrheit Du gerade an dem festlichen Tage an Dir selbst erfahren wirst:

„Wohlwollen unsrer Zeitgenossen
Das bleibt zuletzt erprobtes Glück."

Treulichst
Dein
Julius Wahle.

Weimar, an Goethes 175. Geburtstag 1924.

VERZEICHNIS DER SCHRIFTEN OSKAR WALZELS.

Von

E. AULHORN.

I. BÜCHER.

Friedrich Schiller. Rede zum Schillertage. Bern, Francke 1905.

Deutsche Romantik. Eine Skizze. Leipzig, Teubner 1908. NuG. 232. In 4. Aufl. erweitert zu 2 Bd. I. Welt- und Kunstanschauung. II. Dichtung. 5. Aufl. 1923. NuG. 232/3. — Ins Italienische übersetzt.

Die Wirklichkeitsfreude der neueren schweizer Dichtung. Stuttgart, Cotta 1908.

Hebbel-Probleme. (Walzels „Untersuchungen" N. F. 1.) Leipzig, Haessel 1909.

Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Teubner 1910. Zuerst in Ilbergs Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum XXV.

Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Aufsätze. Leipzig, Insel-Verlag 1911.

Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Zweite, wesentlich veränderte und vermehrte Auflage. Ebenda 1922. Enthält:

- Plotins Begriff der ästhetischen Form (1915).
- Aristotelisches und Plotinisches bei Julius Cäsar Scaliger und Giordano Bruno (1916).
- Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik (1918). Vgl. Die künstlerische Form der deutschen Romantik. Neophilologus 4 S. 115.
- Zwei Möglichkeiten deutscher Form (1921). Vgl. Das Deutschtum unserer Klassiker. ZDU 35. S. 81.
- Das bürgerliche Drama (1914).
- Lessings Begriff des Tragischen (1908).
- Die Sprache der Kunst (1914).
- Schiller und die bildende Kunst (1904).
- Ricarda Huchs Romantik (1900, 1905).
- Goethe und das Problem der faustischen Natur (1908).
- Goethes Wahlverwandtschaften im Rahmen ihrer Zeit (1906).
- Rheinromantik (1901).
- Zacharias Werner und der Rhein (1902).
- Henrik Ibsen (1910). Auch in der Insel-Bücherei Nr. 25.
- Tragik nach Schopenhauer und von heute (1920).

Leben, Erleben und Dichten. Leipzig, Haessel 1912. s. a. IM VI Sp. 1397.

Friedrich Hebbel und seine Dramen. Leipzig, Teubner 1913. 2. Aufl. 1918.

Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit. München, Müller & Rentsch 1913.

Zukunftsaufgaben deutscher Kultur. Kriegsdichtung. Konstanz, Reuss & Itta 1916. s. a. IM IX Sp. 687, 1303.

Abkürzungen.

ADB	=	Allgemeine Deutsche Biographie.
DLZ	=	Deutsche Literatur-Zeitung.
DNL	=	Kürschners Deutsche National-Litteratur.
GRM	=	Germanisch-Romanische Monatsschrift.
IM	=	Internationale Monatsschrift.
JbGG	=	Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft.
JbSh	=	Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft.
LE	=	Literarisches Echo.
NuG	=	Aus Natur und Geisteswelt.
ZDU	=	Zeitschrift für den deutschen Unterricht.
ZfÄsth	=	Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft.
ZfBf	=	Zeitschrift für Bücherfreunde.
ZÖG	=	Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien.

Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens. Insel-Verlag 1916.
Die künstlerische Form des Dichtwerks. Berlin, Mittler & Sohn 1916. — Ins Russische übersetzt.
Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Vorträge der Kant-Gesellschaft Nr. 15. Berlin, Reuther & Reichard 1917.
Wilhelm Scherer, Geschichte der deutschen Literatur. Mit einem Anhang: O. Walzel. Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Berlin, Askanischer Verlag 1917. 2. Aufl. 1919. 3. Aufl. 1921.
Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Ebenda 1919. Zweite, wesentlich erweiterte Aufl. 1920.
Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. [Einführung ins Handbuch der Literaturwissenschaft]. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion Potsdam 1923 f.
Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Quelle & Meyer 1924 [Deutschkundliche Bücherei].

II. AUSGABEN.

Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Berlin, Speyer & Peters 1890.
Claudine von Villa Bella. Erste Fassung. Weimarer Goethe-Ausgabe Bd. 38. 1897.
August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Auswahl. DNL. Bd. 142.
Chamissos Werke. DNL. Bd. 148.
Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen hrsg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel. Schr. d. Goethe-Ges. Bd. 13/14 Weimar 1898/9.
Zeitschriften der Romantik. Bibliogr. Repertorium hrsg. von H. Houben und O. Walzel. Berlin, Behr 1904.
Einleitung zu Kleists Zerbrochnem Krug. Meisterwerke d. deutschen Bühne hrsg. von G. Witkowski. Nr. 32. Leipzig 1905.
H. v. Kleist, Lessing, Uhland: Meisterdramen. Mit Einl. und Anm. v. O. Walzel u. a. 8 Tle. in 1 Bd. Leipzig, Hesse 1909.
Rudolf Haym, Die Romantische Schule. 3. Aufl. Berlin, Weidmann 1914. 4. Aufl. 1919. Mit bibliographischem Nachwort.
Heinrich Heine. Sämtl. Werke in 10 Bdn. Insel-Verlag 1911—15.
Einl. und Anm. zu Goethes Annalen. Cotta, Jub.-Ausg. Bd. 30.
Einl. und Anm. zu Goethes Schriften zur Literatur. Ebenda Bd. 36—38.
Einl. und Anm. zu Schillers Braut von Messina, Wilhelm Tell und kleinen Dramen. Cotta, Säk.-Ausg. Bd. 7.
Einl. und Anm. zu Schillers Philosophischen Schriften. Ebenda Bd. 11/12.
Heines Tanzpoem Der Doktor Faust. Beigabe zum Erstdruck hergestellt für die Gesellschaft der Bibliophilen. Weimar 1917.
Geleitwort zu Th. Rötschers Kunst der dramatischen Darstellung. Berlin, E. Reiss 1919.
Nachwort zu Friedrich Schlegels Lucinde. Insel-Bücherei Nr. 295.
Einl. zu Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Insel-Verlag 1921.
Einführung zu Shakespeares Hamlet. Dresden, Deutsches Verlagsbuchhaus.
Einführungen zu Goethes Faust I und II (mit Urfaust). Ebenda 2 Bde.
Einführung zu Goethes Egmont. Ebenda.
Einleitungen zu Goethes erzählenden Schriften. Leipzig, Bibl. Institut. Aufl. 1924 [Meyers Klassiker-Ausgaben, Neuauflage, im Erscheinen begriffen].

Unter Walzels Leitung erschienen:

Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte 1903—1907 und dasselbe, Neue Folge 1909 bis 1912. Leipzig, Haessel.
Die Sammlung „Pandora" 12 Bde. München, Müller & Rentsch 1912/13.
Handbuch der Literaturwissenschaft. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1923 ff.

III. ABHANDLUNGEN.

1. größere (chronologisch geordnet).

a) zur Ästhetik.

Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrhunderts. GRM 1 S. 416. — 1909.
Analytische und synthetische Literaturforschung. GRM 2 S. 257, 321. — 1910.
Dichtung und Weltanschauung. Die Alpen, Bern, Jahrg. 6, Heft 4. — 1911.

Kunst der Prosa. ZDU 28 Heft 1/2. — 1914.
Formeigenheiten des Romans. IM 8 Sp. 1329. — 1914.
Formen des Tragischen. IM 8 Sp. 463, 581. — 1914.
W. v. Humboldt über Wert und Wesen der künstlerischen Form. IM 8 Sp. 31. — 1914.
Goethe und die Schlegel über den Stil des Epos. Sokrates N. F. II Heft 7/8. — 1914.
Roman und Epos. LE 17 Heft 10/11. — 1915.
Herbart über dichterische Form. ZfÄsth 10 S. 435. — 1915.
Die Kunstform der Novelle. ZDU 29 Heft 3. — 1915.
Objektive Erzählung. GRM 7 S. 161. — 1915/20.
Die Formkunst von Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen. GRM 7 S. 403, 465. — 1915/20.
Shakespeares dramatische Baukunst. JbSh 52 S. 3. — 1916.
Aufzugsgrenzen in Dramen Shakespeares. Edda 1916. S. 164.
Aristophanische Komödien. ZDU 30 Heft 8/9. — 1916.
Leitmotive in Dichtungen. ZfBf 8 S. 261. — 1917.
Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe. IM 11 Sp. 699. — 1917.
Künstlerische Absicht. GRM 8 S. 321. — 1920.
Schicksale des lyrischen Ich. LE 18 Heft 10/11. — 1916.
Zeitform im lyrischen Gedicht. Funde und Forschungen, Festgabe für Julius Wahle. S. 193. Insel-Verlag 1921.
Wege der Wortkunst. Idealistische Neuphilologie, Festschrift für Karl Vossler. S. 33. Heidelberg 1922.
Von „erlebter" Rede. ZfBf 16 Heft 3 S. 17. — 1924.

b) Eindruckskunst und Ausdruckskunst.

Deutsche Vorkriegsdichtung. ZDU 29 Heft 7/8. — 1915.
Jungösterreichische Dichtung. IM 10 Sp. 1093, 1209. — 1916.
Die Zukunft der deutschen Literatur. Westermanns Monatshefte 122. I; Heft 727. S. 71. — 1916.
Goethe und die Kunst der Gegenwart. JbGG 4 S. 85. — 1917. s. a. Wissenschaftliche Vorträge gehalten in Warschau 1917. Berlin, Weidmann 1918.
Jüngste deutsche Dramen. IM 12 Sp. 593, 703. — 1918.
Expressionistisches Drama. IM 13 Sp. 789. — 1919.
Eindruckskunst und Ausdruckskunst in der Dichtung. Einführung in die Kunst der Gegenwart. Leipzig, Seemann S. 26. — 1919.
Entbürgerlichung des Dramas. Neue Schaubühne 3 Heft 1/2. — 1921.
Gerhart Hauptmann und der Expressionismus. Preuß. Jb 190 S. 171. — 1922.
Fritz v. Unruh. GRM 9 Heft 7/8 S. 200 und Heft 9/10 S. 267. — 1921.
Albrecht Schaeffer. GRM 10 S. 150 und S. 213. — 1922.
Neue Wege deutscher Liebesdichtung. Orplid 1 Heft 3/4 S. 13. — 1924.
Österreicher des Insel-Verlags in: Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg. S. 69. (Nicht im Buchhandel.) — 1924.

2. kleinere (alphabetisch geordnet).

Herman Bang. Kunstwart 27 S. 263. — 1914.
Clemens Brentano und Sophie Mereau. LE 1. Aug. 1909. s. a. Geistesleben erste Aufl.
Georg Büchner. Kunstw. 27 S. 105. — 1913.
Bühnenfragen der Gegenwart. Int. Wochenschr. April 1909. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Neue Bühnentechnik im Dienste Shakespeares. JbSh 50 S. 74. — 1914.
Die Zukunft der deutschen Bühne. Vortrag, gedruckt im gleichnamigen Werk hrsg. v. Schutzverband dtsch. Schriftsteller. Berlin, Oesterheld S. 9. — 1917.
Cervantes. Kunstw. 29 S. 45. — 1916.
Chamissos Fortunat. Euph. 4 S. 132. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Paul Claudel. Donauland 1 S. 1358. Febr. 1918.
Wilhelm Creizenach. JbSh 56 S. 109. — 1920.
Marie v. Ebner-Eschenbach. s. Geistesleben 1. Aufl.
Von der Form des neusten Dramas. Zwinger 4 Heft 18. — 1920.
Die Kunstform der Emilia. Blätter des Deutschen Theaters 3 Nr. 36. — 1914.

Gustav Freytag und Herzog Ernst von Koburg. DLZ 18. Mai 1905. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Görres' Stil und seine Ideenwelt. Euph. X. S. 792. — 1903.
Goethes Tasso. Weim. Blätter 2 Heft 5 S. 245. — 1920.
Andreas Gryphius. Kunstw. 30 S. 73. — 1916.
Carl Hauptmann als Dramatiker. Baden-Badener Bühnenblatt Sept. 1921. I u. II.
Hebbels Lebenseindrücke. Das Neue Leben 15. Nov., 1., 15. Dez. 1912.
Friedrich Hebbel. Dtsch. Rdsch. 39 S. 435. — 1913.
Hebbel und die Bühne. Geisteswissenschaften Heft 24/25 S. 649, 672. — 1914.
Der Krieg in Hebbels Gedankenwelt. Ilbergs Jahrb. Jhrg. 1918 S. 49.
Heine zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Int. Wochenschr. 5. Mai 1910. Vgl. Einl. z. Heine-Ausg.
Heine als Friedensanwalt. ZfBf 9 S. 146. — 1917.
Amalie von Helvig-Imhoff. ZÖG 1890. S. 905. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Herweghs Briefwechsel mit seiner Braut. DLZ 1907. Sp. 1635. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Graf Rudolf Hoyos. ADB 50 S. 492. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Ricarda Huch. Inselschiff 1 Heft 2. — 1919.
Impressionismus und ästhetische Rubriken. Kunstw. 27 S. 82. — 1914.
Jean Paul. Kunstw. 26 Heft 13 S. 7. — 1913.
Wilhelm Jordan. Dtsch. Wille 1919.
Kriegskrankheit. Kunstw. 28 Heft 2. — 1914.
Lafontaine redivivus. Zukunft 11. Juni 1910. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Lenau. Dtsch. Rdsch. August 1902. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Die moderne Literaturforschung. Akad. Rdsch. 2 Heft 4. — 1914.
Otto Ludwig. Int. Wochenschr. 1. Juli 1911.
Otto Ludwig. Kunstw. 26 S. 221. — 1913.
Der Dichter Ludwig Meidner. „Der Feuerreiter", Meidner-Nummer August 1923.
Der Lebensabend einer Idealistin (Meysenbug). Berner Bund, Sonntagsbl. 29. Okt. 1899. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Neue Quellen zur Gesch. d. älteren romantischen Schule. ZÖG 1891. S. 486 und 1892 S. 289.
Die romantische Krankheit. Dresdn. Anz. Sonnt.-Beil. 6. Okt. 1907. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Deutsche Romantik in neuem Licht. ZfBf 14 Heft 3. — 1922.
Saars Novellen aus Österreich. DLZ 20. Aug. 1898. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Schiller und die Romantik. Voss. Ztg. S. Beil. 41/42. — 1893. s. a. Geistesleben 1. Aufl.
Erich Schmidt. ZDU 27 Heft 6. — 1913.
Wilhelm Schlegel und G. J. Göschen. Prager Deutsche Studien 9. Prag 1908.
Arthur Schnitzler. Zwinger 2 Heft 6. — 1918.
Aus meiner schweizer Zeit. Donauland 2 Heft 7 S. 821. — 1918.
Frau von Staëls Buch „De l'Allemagne" und A. W. Schlegel. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für R. Heinzel. Weimar 1898. S. 275.
Neue Dichtung vom Tiere. ZfBf 10 S. 53. s. a. Archiv f. wiss. u. prakt. Tierheilkunde 44, Suppl. — 1918.
Umwertung von Dichtern. Dtsch. Wille 15. Febr. 1918.
Alexander v. Villers. ADB 40 S. 779. s. a. Geistesleben 1. Aufl.

IV. REZENSIONEN.

An erster Stelle zu nennen sind die ausführlichen Referate über „Romantik" in den **Jahresberichten für Neuere deutsche Literaturgeschichte** von 1890—1914.

Ebenda Jahrg. I (1890) IV 3 Referat über „Epos". Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

Im folgenden nur eine ganz beschränkte Auswahl aus einzelnen Zeitschriften.

Im „Anzeiger für deutsches Altertum"

Jahrg. 17 (1891) S. 55 Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik.
„ 19 (1893) S. 176 Proelss, Das junge Deutschland.
„ 20 (1894) S. 70 O. Harnack, Die klassische Ästhetik der Deutschen.

Jahrg. 22 (1896) S. 219 Donner, Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker.
„ 23 (1897) S. 84 Studien zur Literaturgeschichte M. Bernays gewidmet.
„ 23 (1897) S. 374 Immermann-Gedächtnisschrift.
„ 25 (1899) S. 379 M. Rieger, F. M. Klinger.
„ 25 (1899) S. 305 Kerr, Godwi.
„ 26 (1900) S. 237 C. Meissner, Novalis' sämtliche Werke.
„ 27 (1901) S. 78 Köster, G. Keller.
„ 27 (1901) S. 193 V. Schweizer, L. Wienbarg.
„ 29 (1904) S. 104 Steig, Kleists Berliner Kämpfe.
„ 29 (1904) S. 249 R. Riemann, Goethes Romantechnik.
„ 29 (1904) S. 275 Schüddekopf, Heinses sämtliche Werke, vgl. 30 S. 216 und 37 S. 139.
„ 31 (1906) S. 133 Haym, Gesammelte Aufsätze.
„ 32 (1908) S. 317 H. Spitzer, Hettners kunstphilosophische Anfänge.
„ 33 (1909) S. 68 Benz, Märchendichtung der Romantiker.
„ 34 (1910) S. 96 Preitz, Kellers dramatische Bestrebungen.
„ 35 (1912) S. 225 Haller-Literatur und Kammerer, Landschaftsgefühl.
„ 36 (1913) S. 163 v. d. Leyen, Wackenroders Werke und Briefe.
„ 38 (1919) S. 75 Witkop, Die neuere deutsche Lyrik, vgl. 41 S. 62.
„ 40 (1921) S. 161 v. Grolman, Hölderlins Hyperion.
„ 41 (1922) S. 62 Hankamer, Zacharias Werner.
„ 41 (1922) S. 100 Babbitt, Rousseau and romanticism.
„ 41 (1922) S. 166 Viëtor, Die Lyrik Hölderlins.
„ 42 (1923) S. 36. 41 Ermatinger, Die deutsche Lyrik. Das dichterische Kunstwerk.

Im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen"

Jahrg. 108 (1901) S. 417 Komorzynski, Schikaneder.
„ 104 (1904) S. 174 Grabbes sämtliche Werke.

In der „Deutschen Literatur-Zeitung"

1898 S. 704 Kaufmann, Heines Liebesleben. — Betz, Die französische Literatur im Urteile Heines.
1900 S. 1764 Bächtold, Kleine Schriften.
1900 S. 2085 Biedermann, Goethe-Forschungen. Anderweite Folge.
1900 S. 2470 Frey, C. F. Meyer.
1902 S. 788 Roethe, Brentanos „Ponce de Leon".
1903 S. 279 R. M. Meyer, Grundriß der neuern deutschen Literaturgeschichte.
1905 S. 2862 Michel, Nachtwachen, von Bonaventura.
1905 S. 3137 Pache, Naturgefühl und Natursymbolik bei Heine.
1905 S. 858 Koldewey, Wackenroder.
1906 S. 985 R. M. Meyer, Goethe.
1907 S. 1989 Baillière, Deutsche Lyrik in französischem Gewand.
1909 S. 1563 Wielands Gesammelte Schriften.
1909 S. 1009 Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe.
1909 S. 2982 Kalischer, C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance; Ohmann, C. F. Meyers dichterisches Schaffen.
1910 S. 2657 E. Schmidt, Lessing. 3. Aufl.
1911 S. 2465 Hemmer, Die Anfänge Tiecks.
1911 S. 2462 Steinert, Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung.
1911 S. 1733. 1797 Neuere Literatur zu „Des Knaben Wunderhorn" (Rieser, Bode).
1913 S. 1285 Cornicelius, Treitschke-Briefe, vgl. 1914 S. 650.
1914 S. 114 Herma Becker, Achim v. Arnim.
1916 S. 2067 Weiser, Shaftesbury.

Im „Euphorion"

Jahrg. 4 (1897) S. 680 Minde-Pouet, Kleist. Seine Sprache und sein Stil.
„ 5 (1898) S. 149 J. Legras, Henri Heine poète.
„ 7 (1900) S. 801 H. A. Krüger, Der junge Eichendorff.
„ 9 (1902) S. 456 Heilborn, Novalis' Schriften.
„ 12 (1905) S. 193 C. Alt, Schiller und die Brüder Schlegel.
„ 15 (1908) S. 609, 792 Novalis-Literatur (H. Simon, Der magische Idealismus; E. Spenlé, Novalis; J. Schlaf, Novalis und Sophie Kühn).
„ 19 (1912) S. 371 F. J. Schneider. Die Freimaurer und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland.

In den „Göttinger Gelehrten Anzeigen"

Jahrg. 163 (1901) S. 972 M. Herrmann, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern.
„ 164 (1902) S. 548 Leitzmann-Schüddekopf, Lichtenbergs Briefe.
„ 167 (1905) S. 772 R. M. Werner, Hebbel, Sämtliche Werke.
„ 180 (1918) S. 447 Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée.
„ 181 (1919) S. 451 Zeitler, Goethe-Handbuch.
„ 182 (1920) S. 125 Bode, Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen.
„ 183 (1921) S. 127 Touaillon, Der deutsche Frauenroman.

Im „Literarischen Echo"

Jahrg. 4 Sp. 869 Die neuen schweizer Alpenromane.
„ 4 „ 1459 Schweizerische Bücher.
„ 6 „ 396 Bücher aus der Schweiz.
„ 7 „ 176 Humboldts Werke.
„ 8 „ 563, 632 Schriften zur Romantik.
„ 9 „ 855 W. v. Humboldt.
„ 11 „ 408 Hoffmanniana.
„ 13 „ 255 Humboldts Erbe.
„ 13 „ 1237 Zu E. T. A. Hoffmanns Werk.
„ 14 „ 312 Unger, Hamann und die Aufklärung.
„ 14 „ 756 W. v. Humboldt und die Romantik.
„ 15 „ 163 Zur Uhlandkenntnis.
„ 16 „ 24 Zur Kenntnis W. v. Humboldts.
„ 17 „ 1187 Zur Uhlandliteratur.
„ 18 „ 1174 Humboldts letzte Briefe an Karoline.
„ 18 „ 1446 Zu Uhlands Briefen.
„ 19 „ 985 W. v. Humboldts Tagebücher.

Im „Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft"

Jahrg. 48 (1912) S. 259 Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist.

In den „Kantstudien"

Jahrg. 14 (1909) S. 498 Spranger, W. v. Humboldt und die Humanitätsidee.

Zahlreiche Besprechungen in der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, vor allem in den Jahrgängen 1889—1898, und im Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde.

Außer in allen bereits genannten ferner noch viele Besprechungen in Ilbergs Neuen Jahrbüchern, im Literarischen Zentralblatt, in der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht, in der Deutschen Rundschau, in den Geisteswissenschaften, in der Historischen Zeitschrift, in der Zeit (Wien) u. a.

V. KLEINERE AUFSÄTZE IN ZEITUNGEN.

(Beschränkte Auswahl.)

Architektonik des dichterischen Kunstwerks. Voss. Ztg. Sonnt.-Beil. 50/51. 1915.
Ernst Cassirers „Idee und Gestalt". Frkf. Ztg. 1. März 1921.
Deutsche Dichtung seit dem Weltkrieg. Dtsch. Allg. Ztg. 4. März 1923.
Aus W. Diltheys Lebensarbeit. Frkf. Ztg. Mai 1914.
Altes und Neues von W. Dilthey. Berl. Tgbl. 2. Dez. 1921.
Gedenktage des Jahres 1813. Dresdn. Anz. Sonnt.-Beil. 3., 10., 17. Nov. 1912.
Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk. N. Freie Presse 4. Nov. 1923 und 13. Jan. 1924.
Goethes Pandora und seine Maskenzüge. Der Tag 28. Febr. 1923.
Gundolfs Goethe. Voss. Ztg. 10. Dez. 1916.
Valentin: Goethes Faustdichtung. Voss. Ztg. Sonnt.-Beil. 39/40. 1894.
Groteskes in neuer Dichtung. Braunschw. Kourier 8. Mai 1921.
Per Hallström. Voss. Ztg. 27. Febr. 1916.
Heine und Goethe, Voss. Ztg. Sonnt.-Beil. 39/40. 1895.
Hermann Hettner, Voss. Ztg. 12. März 1921.
Ric. Huch, Wallensteins Charakter. Voss. Ztg. 17. Nov. 1915.
Ric. Huch, Luther. Tgl. Rdsch. 6. Okt. 1916.
Ric. Huch, Der Fall Deruga. Ebenda 24. Mai 1917.
Die Dichterin Ricarda Huch. Frkf. Ztg. 18. Juli 1924.
Die Jüngsten. N. Wiener Journal 22. März 1916.
Georg Kaiser. Programmbuch d. Dresdner Schauspielhauses 26. Febr. 1920.
Zu Gottfried Kellers 100. Geburtstag. Dresdn. Anz. 17. Juli 1919.
Kellers Erzählungskunst. Berl. Tgbl. 16. Juli 1919.
Hermann Kesser. Voss. Ztg. 27. Mai 1917.
Klopstock-Renaissance. Voss. Ztg. 7. März 1918.
Kritische Werturteile. N. Zürch. Ztg. Nr. 1544, 1548, 1551 Sept. 1916.
Literatur und Ästhetik. Frkf. Ztg. 19. März 1922.
Logik im Wunderbaren. Berl. Tgbl. 6. Juli 1916.
Lyrik ohne Zusammenhang. Tgl. Rdsch. 24. Aug. 1917.
Briefe deutscher Romantiker. Ein Mahnwort. Dresdn. Anz. Sonnt.-Beil. 20., 27. Sept. 1914.
Die Weltanschauung der deutschen Romantik. N. Preußische Ztg. 30. Sept. 1923.
Albrecht Schaeffer über Mörike. Prager Presse 20. Juni 1923.
Beschreibung von Dichtungen (W. Scherer), Berl. Tgbl. 9. Aug. 1916.
Die Brüder Schlegel und die Gegenwart. Voss. Ztg. Sonnt.-Beil. 6. 1892.
Schopenhauer und Dresden. Dresdn. Anz. Sonnt.-Beil. 20., 27. Aug., 3. Sept. 1916.
Simmels Rembrandt. Tgl. Rdsch. 28. März 1917.
Spannung. Nordd. Allg. Ztg. 2. Mai 1918.
Oswald Spengler und die Geschichte der Dichtung. N. Fr. Presse 3. Juli 1921.
Zu Spenglers zweitem Band. Hann. Kourier 6., 10. Jan. 1923.
Umstellung des Lebensziels in neuer Dichtung. Baden-Badener Bühnenblatt Dez. 1921 I u. II.
Fritz von Unruhs Stürme. Königsb. Hart. Ztg. 9. Juni 1922.
Unverständliche Dichter. Der Tag 30. Nov. 1918.
Von kommenden Dingen. Tgl. Rdsch. 23. Mai 1917.
Franz Werfels Spiegelmensch. Berl. Tgbl. 15. April 1921.
Wölfflin und Shakespeare. Berl. Tgbl. 17. Aug. 1916.
Stefan Zweig, Drei Meister. N. Fr. Presse 16. Sept. 1920.